
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 981 9

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

René Brancour

Massenet



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

MASSENET

DU MÊME AUTEUR :

Histoire des instruments de musique, préface de M. Ch.-M. Widor. 1 vol. (Laurens).
Méhul. 1 vol. de la collection des *Musiciens célèbres* (Laurens).
Félicien David. 1 vol. de la collection des *Musiciens célèbres* (Laurens).
La Marseillaise et le Chant du départ. 1 vol. (Laurens).
Le Château du Rêve, poèmes. 1 vol. (Bloud et Gay).
Visions de Bruges, poème avec musique. 1 vol. (Alleton).

EN PRÉPARATION :

Les Voix de Guérande, poème avec musique.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

MASSENET

PAR

RENÉ BRANCOUR
Conservateur du Musée du Conservatoire national
de Musique.



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

1922



A

MONSIEUR PAUL LEON

DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

En respectueux hommage.

R. B.

MASSENET

LA VIE

Jules-Emile-Frédéric Massenet naquit le 12 mai 1842 à Montaud, non loin de Saint-Etienne. Il fut le dernier des vingt et un enfants d'un ancien officier qui avait servi le premier empire dans le génie et, après avoir donné sa démission, était venu établir une fabrique de faulx en son pays natal. Sa mère, épousée en secondes noces, portait le nom à noble allure de Royer de Marancourt.

Six ans plus tard le maître d'usine vint s'établir à Paris où son plus jeune fils devait manifester de bonne heure des dispositions musicales. Devant un vieux piano, sa mère lui donna ses premières notions de musique : « C'était le 24 février 1848, a plus tard conté le maître, date bien étrangement choisie, comme vous voyez.

Quelques instants plus tard la révolution éclatait, et la fusillade partant des rues voisines venait interrompre notre leçon. » Ainsi avaient fait les « trois glorieuses » de la cantate de Berlioz !

En dépit de la fusillade Mme Massenet avait pu évaluer les dispositions de son fils ; elle les cultiva de son mieux, et, trois ans plus tard, le présenta à l'examen d'admission au Conservatoire, pour les classes de piano. Il fut admis dans celle que dirigeait Laurent. Un second, puis un premier accessit lui échurent en 1854 et 1856. Mais alors la santé de son père exigea l'exode de la famille à Chambéry. Le jeune pianiste ne se découragea point : « J'employais, nous dit-il en des *Souvenirs*, mon existence à continuer mes études classiques, les faisant alterner avec un travail assidu de gammes et d'arpèges, de sixtes et de tierces, tout comme si j'étais destiné à devenir un fougueux pianiste. Je portais les cheveux ridiculement longs, ce qui était de mode chez tout virtuose, et ce point de ressemblance convenait à mes rêves ambitieux. Il me semblait que la chevelure inculte était le complément du talent[1]... Mais les mois

1. Il retardait quelque peu et se croyait encore à l'époque

passaient, passaient... si bien qu'un matin les premières lueurs du jour n'étant pas encore descendues des montagnes, je m'échappai du toit paternel, sans un sou dans ma poche, sans un vêtement de rechange, et je partis pour Paris. Paris ! la ville de toutes les attirances artistiques où je devais revoir mon cher Conservatoire, mes maîtres, et les coulisses, dont le souvenir ne cessait de me hanter. » Manon et Des Grieux, quelque trente ans plus tard, ne chanteront pas avec plus d'enthousiasme : « Nous irons à Paris !... »

A défaut d'un sou dans sa poche et d'un complet dans sa valise, le jeune pianiste avait la certitude de trouver dans la grand'ville « une bonne et grande sœur » qui, « malgré sa situation bien modeste », l'accueillit « comme son propre enfant ». Il recevait d'elle le vivre et le couvert. Que faut-il davantage? dirons-nous avec le fabuliste. Aussi bien la mère du fugitif ne tarda guère à lui pardonner son escapade.

Le voilà revenu chez son professeur au Conservatoire inoublié. Mais il fallait vivre : l'étudiant se fit accompagnateur et timbalier en un

où le Jérôme Paturot de Reybaud s'estimait tenu d'arborer « une chevelure renouvelée des rois mérovingiens ».

orchestre où Victorin Joncières battait le tambour, et s'essaya entre temps à la composition, tout en cultivant avec ardeur le piano qui devait lui valoir en 1859 un premier prix. Le morceau de concours était un concerto de Hiller, le « gros scélérat » qui fut l'ami plus ou moins sincère de Berlioz.

Depuis un certain temps déjà le jeune Massenet s'était adonné à l'étude de l'harmonie. Bazin, bon professeur et compositeur médiocre, dont son directeur Auber disait : « Il enseigne le matin, à sa classe, comment on doit composer, et le soir, au théâtre, comment l'on ne doit pas composer, » Bazin avait mis sans façon à la porte de son sanctuaire le pauvre petit élève dont la manière personnelle imprimait à ses travaux d'harmonie un cachet opposé aux dogmatiques platitudes du pédagogue. L'élève ne perdit pas — au contraire — à cette expulsion. Deux excellents théoriciens, Savard, puis Reber parachevèrent son éducation harmonique, si bien que le dernier, jugeant qu'un premier accessit, obtenu en 1860, ne récompensait pas équitablement un travail méritant le premier prix, conseilla au lauréat de ne pas s'obstiner dans cette voie et d'entrer dans une classe de composition. C'est ainsi que Massenet

fut successivement renvoyé de deux classes d'harmonie ; de la première parce qu'il n'était pas assez capable ; de la seconde parce qu'il l'était trop. Ainsi vont les jugements humains !

L'échec du jeune musicien lui ayant permis de monter en grade, il fut admis dans la classe de composition d'Ambroise Thomas, excellent homme et remarquable compositeur qui ne tarda pas à le traiter en ami, et lui prodigua ses meilleurs conseils. L'élève en profitait à merveille et commençait dès lors à produire sans discontinuité les morceaux les plus divers : mélodies, pièces symphoniques qu'il venait timidement soumettre à son bienveillant professeur. Les camarades, naturellement, ne manquaient pas de railler cette inconcevable fécondité : « Laissez faire, répondait paisiblement l'auteur de *Mignon* : qu'il sème d'abord ses herbes folles. Vous verrez que lorsqu'il se sera apaisé et aura réfléchi, il écrira quelque chose de définitif. C'est un génie. » Et sans doute la prophétie se devait réaliser, et les œuvres définitives éclore au plein jour ; mais sans pour cela empêcher la floraison des herbes folles !

Un si bel effort agricole devait porter ses fruits. En 1862 Massenet obtient un second prix de fugue

et, admis au concours de Rome, est gratifié d'une mention honorable. L'année suivante, premier prix de fugue et grand prix de Rome. La cantate était due, pour les paroles, au charmant érudit Gustave Chouquet, conservateur du Musée du Conservatoire de musique, qui avait pris comme sujet *David Rizzio* [1]. Les concurrents de Massenet étaient Salomé, depuis lors répétiteur au Conservatoire et organiste de la Trinité ; Danhauser, devenu inspecteur de chant dans les écoles de la ville de Paris ; Constantin, futur chef d'orchestre à l'Opéra-Comique ; enfin Ruiz, Espagnol, dont la carrière se poursuivit, sans éclat, en Italie. Seul d'entre eux, Massenet devait survivre à l'épreuve du grand prix de Rome.

Sa cantate tranchait sur l'habituelle et quasi-fatale médiocrité de ce genre de pensums, et le favori de Marie Stuart lui porta bonheur. « C'était, dit un dictionnaire biographique, à l'article *David Rizzio,* un chanteur gracieux, un spirituel courtisan, et il sut plaire. » Ne voilà-t-il pas, en une ligne, la réduction du portrait de Massenet ? L'analogie heureusement s'arrêta là, et aucun

1. Le poème qui avait été imposé l'année précédente était une *Louise de Mézières* d'Edouard Monnais.

drame ne se vint mêler au paisible roman que devait être la vie du charmant aède.

D'excellents interprètes aidèrent à mettre en valeur sa composition : Mme Vandenheuvel-Duprez, Royer et Bonnehée, lequel fut remplacé, trois mois plus tard, pour l'exécution publique, par Gourdin, bon chanteur d'opéra-comique et premier prix du Conservatoire.

Massenet, hier encore dans une situation financière assez embarrassée, et qu'il nous a contée en ses *Souvenirs,* à l'horizon desquels apparaît la mélancolique silhouette du Mont-de-Piété, Massenet est donc, au moins provisoirement, tiré d'affaire. Une pension annuelle de trois mille francs lui est assurée à Rome pendant cinq années. Il va y rejoindre ses amis et compagnons de classe Bourgault-Ducoudray, Théodore Dubois et Paladilhe, ce dernier premier grand prix de 1860, et qui, quinze ans plus tard, fera représenter à l'Opéra-Comique un certain *Amour africain* dont Legouvé ornera le livret d'une complainte débutant ainsi :

Oyez les tristes contre-temps
D'un mélancolique jeune homme,
D'un jeune homme de soixante ans,
Que l'on appelle un prix de Rome !

Un jeune homme de soixante ans ! N'y a-t-il point là comme un écho du mot d'Auber ? Celui-ci sortait du Palais-Mazarin, après le jugement des cantates, accompagné de Berlioz et d'Ambroise Thomas ; lorsque ce dernier, s'avançant vers Massenet ignorant encore son triomphe, lui dit : « Embrassez Berlioz, vous lui devez beaucoup de votre prix ! » « Le prix ! j'ai le prix ! » s'écria l'élu. Sur quoi il embrassa Berlioz, puis son maître, puis l'auteur du *Domino noir*, lequel, se tournant vers celui de *Benvenuto Cellini*, lui dit, d'un air convaincu : « Il ira loin, ce gamin-là, quand il aura moins d'expérience ! »[1]

Il ne perdit jamais une parcelle de son expérience, le « gamin » prédestiné, ce qui d'ailleurs l'empêcha, non d'aller très loin, mais peut-être d'aller très haut, ou, tout au moins, plus haut.

1. Nous empruntons cette anecdote à l'intéressante notice consacrée à Massenet par M. Widor. D'autre part, M. C. Bellaigue, en ses *Souvenirs*, attribue le mot d'Auber à Gounod disant de Saint-Saëns : « Il avait cinq ans qu'il manquait déjà d'inexpérience ! » Gounod parlait en 1853, Auber en 1863... Mais au fait, ces paroles ont-elles jamais été prononcées ? Et par qui, et à propos de qui ? — Cruelle énigme ! En outre, l'éminent critique de la *Revue des Deux Mondes* fait honneur à Gounod d'une malicieuse réplique dont jusqu'à présent Rossini avait conservé la propriété exclusive. D'ailleurs l'on sait que les « mots historiques » ne peuvent jamais se vanter d'un état civil bien en règle...

Après les travaux incessants, les fonctions fatigantes et peu rétribuées, accomplis dans les orchestres parisiens, sur le dos des timbales ou le flanc de la grosse caisse, Rome et la campagne romaine lui ouvrent le Paradis. Il court, en quête de paysages inspirateurs, guidé par Falguière et Chaplain[1]. « Ce fut à Rome, nous assure-t-il, que je commençai à vivre ; ce fut là, au cours de joyeuses excursions faites en compagnie de mes camarades musiciens, peintres ou sculpteurs, et durant nos causeries sous les chênes de la Villa Borghèse ou sous les pins de la Villa Pamphili, que je ressentis les premiers élans d'admiration pour la nature et pour l'art. Quelles heures charmantes nous employions alors à errer dans les musées de Naples et de Florence ! Quelles délicates et mélancoliques émotions nous faisait éprouver la visite des églises de Sienne et d'Assise ! Comme l'on oubliait vite Paris, et ses théâtres, et sa foule bruyante, et sa vie enfiévrée ! » Oui ! mais comme, une fois de retour à Paris, à sa foule, à sa fièvre et à ses théâtres, on oubliera vite Florence et Naples,

1. Le peintre Chaplain a laissé un portrait de Massenet fait à Rome en 1864, et un croquis le représentant assis sur un âne et notant l'air agreste dont il est question un peu plus loin.

Sienne et Assise ! Evidemment, les impressions reçues par le nouveau prix de Rome sont moins romantiques, plus naturellement exprimées que celles dont son illustre prédécesseur Berlioz nous a laissé le récit. Il ne nous dit pas, lui, que « sous les influences combinées des souvenirs, de la poésie et de la musique », il atteignait le plus incroyable degré d'exaltation. « Cette triple ivresse » ne se résolvait pas toujours pour lui « en torrents de larmes versées avec des sanglots convulsifs »; car assurément il ne dut jamais l'éprouver à tel degré. Ni Virgile, ni Dante, ni Shakespeare, ni « le cagot Enée », ni le chant repris par le gondolier, ni la « poor Ophelia » ne troublaient le travail non plus que le repos ou les excursions de Jules Massenet. Et d'ailleurs, nulle Harriett Smithson, aucune Camille Moke ne hantaient ses rêves. Bien au contraire, c'est à Rome qu'il fit la rencontre d'une jeune fille à laquelle il voua son affection, et qu'il épousa, une fois revenu en France, le 8 octobre 1866.

Notons cependant quelques souvenirs. « Je flâne à travers les bois de Subiaco... j'entends sur la musette d'un berger une sorte de cantilène... Cette cantilène, c'est aujourd'hui le début

de *Marie-Magdeleine*, drame sacré auquel je songeais déjà ». C'est aussi à Subiaco que, trente ans auparavant, Berlioz avait vu des brigands, entendu des *pifferari* et joué de la guitare et du tambour de basque. C'est là qu' « un *ragazzo* aux vigoureux poumons criait de toute sa force une chanson d'amour sous les fenêtres de sa *ragazza*, avec accompagnement d'une énorme mandoline, d'une musette et d'un petit instrument de fer… qu'ils appellent dans le pays *stimbalo* ». Il y a donc une musette dans les deux récits, mais combien plus étoffée chez le grand romantique !

Massenet s'enthousiasme pour Capri où il fait aussi des provisions d'émotions futures. Durant un séjour de deux mois à Venise il esquisse sa *Première suite d'orchestre*, tout en écoutant, le soir, « l'étrange sonnerie » des trompettes autrichiennes qui émigrèrent, vingt-cinq ans plus tard, en Espagne, pour cuivrer le quatrième acte du *Cid*.

Saluons son infatigable labeur. Ses envois réglementaires à l'Académie des Beaux-Arts en témoignent copieusement : Une *Ouverture symphonique*, un *Requiem* à 4 et 8 voix, accompagné par l'orgue, le violoncelle et la contre-basse —

demeuré inédit, — l'ébauche d'une *Esméralda* qui probablement n'aurait rien eu à redouter de celle de Mlle Louise Bertin, d'autres ouvrages encore, enfin sa *Marie-Magdeleine.*

Le 17 décembre 1865 il fait ses adieux à la Ville éternelle, et, après quelques arrêts dans les cités qu'il souhaitait revoir, il revient à Paris. Mais dès lors il est « quelqu'un », et le public se trouve bientôt admis à juger de sa valeur. Le 24 février 1866, le Casino de la rue Cadet, que dirige le cornettiste Arban, exécute une suite d'orchestre intitulée *Pompéia*, comprenant un *Prélude,* une danse grecque placée sous le patronage d'Éros, lequel ne discontinuera guère sa protection aux inspirations du musicien, un *Chœur funèbre* et une *Bacchanale.* La *Revue et Gazette musicale* goûte fort cette tentative où elle croit retrouver « la touche vigoureuse de Berlioz et son horreur des lieux communs... C'est une description, un programme suivi pas à pas, avec des accents tantôt grandioses, tantôt naïfs, quelquefois exagérés dans leur expression, mais toujours vrais. Nous avons été frappés de l'habileté de l'instrumentation, vraiment surprenante chez un jeune homme, que le sentiment doit guider plus encore que l'expérience ».

Encore cette vertu, prématurée peut-être, mais dont le public aurait eu grand tort de se plaindre. Aussi bien n'y songeait-il point.

C'est ensuite, au concert des Champs-Elysées, deux *Fantaisies* pour orchestre : *Noces flamandes*, et le *Retour de la caravane*. Entre temps paraissait le premier de ces recueils mélodiques sur lesquels se portera plus loin notre analyse : *Poème d'avril*. La publication n'en fut guère aisée. A cette époque les grands éditeurs de musique n'avaient pas encore commencé de rechercher, pour les mettre en lumière, les talents inconnus ou méconnus[1]. En dépit d'une lettre d'introduction écrite par Reyer, l'éditeur Choudens éconduisit le porteur du manuscrit, sans même lui donner le temps de le déplier. Son confrère Flaxland agit de même. *Ire per exempla deorum*. Ainsi fit également leur confrère Brandus. Jusqu'ici tout est normal et logique. Ce qui l'est moins, c'est la rencontre d'un jeune et petit éditeur « à la figure intelligente », qui offrit au pauvre désemparé... d'éditer ses ouvrages. C'était Georges Hartmann, qui n'a pas, que je

1. Rappelons-nous ce passage d'une lettre de Schubert : « Si seulement on pouvait espérer quelque honnêteté des éditeurs de musique, ...ces misérables marchands. »

sache, laissé de nombreux imitateurs. De ce fait, sans doute, naquit chez Massenet cette foi au miracle qui devait plus tard lui inspirer *le Jongleur de Notre-Dame*. Le *Poème d'avril* fut donc édité, sans que l'auteur y récoltât deux décimes, il est vrai, mais aussi sans qu'il eût à en verser un seul. Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. D'ailleurs l'argent vint à son tour. Peu de temps après, l'éditeur Girod ne craignait pas d'acheter à Massenet une suite de *Pièces de genre* au taux d'un louis la page. Deux cents francs à la fois versés à un prix de Rome déjà joué dans les grands concerts, c'était aussi beau qu'inattendu ! C'était en tout cas fort utile, car le musicien nouvellement marié devait compter avec les nécessités de la vie. Installé à Fontainebleau avec sa jeune femme, il faisait alterner la composition avec les leçons qu'il allait, plusieurs fois par semaine, donner à Paris.

Le 24 mars 1867, la suite d'orchestre rapportée de Venise est applaudie aux concerts Pasdeloup, et bientôt après s'ouvrent les portes de l'Opéra-Comique, en vertu d'un article du cahier des charges obligeant ce théâtre à héberger pendant la durée d'un acte, une fois l'an, un prix de Rome revenu à Paris. Dans l'espèce ce fut *la*

Grand'tante, dans laquelle Félix Clément reconnaît « une musique bien faite, intéressante et révélant de fortes études musicales ». Reyer y trouvait « d'excellentes qualités mélodiques, une grande habileté dans le maniement de l'orchestre, de l'entrain et de la verve ». Marie Heilbron qui, dix-sept ans plus tard, devait incarner *Manon*, chantait cet ouvrage aux côtés de Capoul.

Cependant, toujours infatigablement laborieux Massenet travaillait en vue de concours officiels : Une cantate solennelle : *Paix et Liberté*, célébrant la gloire de l'Exposition universelle, fut exécutée le 15 août au Théâtre lyrique. D'autre part, ayant mis en musique le livret de *la Coupe du roi de Thulé*, sur lequel s'était aussi exercé le médiocre talent d'Eugène Diaz, il se vit classé après ce compositeur, ce qui surprit tous les naïfs qui croyaient à la clairvoyance des jurés et à la valeur des concours. Au surplus les tessons de la coupe brisée ne furent point perdus et se disséminèrent à travers des œuvres subséquentes.

Voici venue la guerre de 70, sans laquelle *la Coupe* eût été intégralement exécutée à Weimar. Massenet revêt l'uniforme. Il revoit les feuillets d'un opéra demeuré inédit : *Méduse*, lequel rejoint un *Manfred* également enseveli dans

l'ombre ; puis il continue d'écrire : *le Roman d'Arlequin* précède les *Scènes hongroises*, fort bien accueillies, en 1871, au Cirque d'hiver. « M. Massenet, écrivait à leur sujet Arthur Pougin, est avant tout un coloriste : il manie l'orchestre avec une aisance et une délicatesse que Berlioz eût admirées, et il arrive à être pittoresque même lorsque sa pensée n'a rien de saillant... » Sur quoi le critique émettait le vœu d'entendre bientôt une symphonie du jeune compositeur. Mais celui-ci se chargea de le désabuser : « J'ai, lui confia-t-il, essayé une fois ; mais j'ai trop mal réussi pour pouvoir supposer que le désir m'en revienne. J'ai fait une symphonie régulière pendant le siège de Paris ; plus tard j'ai prié M. Pasdeloup de l'essayer avec son orchestre, et j'ai vu que j'avais fait complètement fausse route ; j'ai donc renoncé à la faire exécuter... *L'œuvre était mauvaise parce qu'elle devait l'être.* D'ailleurs, je crois que je n'ai pas le tempérament d'un symphoniste : pour faire une bonne symphonie, il ne s'agit pas d'avoir beaucoup d'idées, mais de les développer avec art, de s'en servir longuement, de jouer avec elles, si l'on peut dire, d'en tirer tout ce qu'elles peuvent donner. Ce n'est point là ma nature ; cela m'ennuie au contraire

de délayer ma pensée, de la morceler, de la poursuivre sans cesse, d'y revenir quand même. Ce que j'ai à dire musicalement, il faut que je le dise rapidement, avec force et concision ; mon discours est serré, nerveux, et si je voulais parler autrement, je ne serais plus moi-même. Je me vois donc plus fait pour l'opéra que pour la symphonie. »

« Il n'y avait rien à répondre à cela, et l'on voit que Massenet se connaissait », conclut Pougin. Peut-être cependant eût-il été possible de répondre que de grands symphonistes ont su employer « un discours serré et nerveux », et détester ce délayage de la pensée, que Massenet n'a malheureusement pas toujours su éviter, oubliant alors cet amour de la force et de la concision dont il se targue ici, non sans quelque naïveté.

Une bonne fortune semble se présenter à lui en 1872. Un ballet à écrire sur un libretto de Théophile Gautier : *le Preneur de rats de Hameln*. Mais le titre choqua le directeur de l'Opéra et son maître de ballets ; le projet s'écroula sans retour. Un autre se présenta dont l'issue ne fut guère plus heureuse : Il s'agit de la mise en musique d'un *Don César de Bazan*, tiré du fameux

drame de Dumanoir et d'Ennery où avait brillé Frédéric Lemaître. La partition fut achevée en six semaines et jouée le 30 novembre 1872 à l'Opéra-Comique. Treize représentations suffirent à remplir sa carrière, et à vrai dire elle n'en comportait pas davantage.

Une revanche ne tarda point à s'offrir : Un directeur de théâtre, également épris de beaux vers et de belle musique (saluons ce prodige au passage), M. Duquesnel, ayant résolu de représenter *les Erinnyes*, de Leconte de Lisle, confia à Massenet la périlleuse besogne d'y adjoindre quelques décorations sonores : un prélude, un entr'acte, deux mélodrames. Le quatuor, des trombones et des timbales composaient l'orchestre, que conduisit Edouard Colonne. La première représentation eut lieu à l'Odéon le 6 janvier 1873. Lorsque, trois ans plus tard, *les Erinnyes* furent reprises à l'Opéra national lyrique, la partition s'était enrichie de chœurs et d'airs de ballet. En outre l'instrumentation en avait été complétée, et l'ensemble constituait une très belle œuvre évocatrice et pittoresque.

En assistant à cette reprise, un critique avisé [1]

1. Saint-Arroman (dans la *Chronique musicale*, 1er juin 1876).

se remémorait les impressions de la *première*. « Ce soir-là le public de l'Odéon offrait un spectacle curieux. Deux sectes spéciales occupaient le plus grand nombre de places. C'était le Parnasse étroitement mêlé aux jeunes musiciens de l'avenir... La toile se leva sur un décor superbe (M. Duquesnel avait monté *les Erinnyes* avec un soin digne de tout éloge), et le drame terrible et grandiose commença... Ce fut un grand succès d'œuvre et d'interprétation. Le vrai public fut enthousiasmé. Nous emportâmes de cette audition un sentiment d'admiration profonde. Avant et depuis *les Erinnyes*, rien ne nous a donné une émotion comparable. La chaude et vigoureuse poésie de M. Leconte de Lisle et la musique élevée de M. Massenet sont demeurées une œuvre de toute beauté et unique.

« M. Vizentini vient de monter au Théâtre lyrique cette tragédie qui n'obtint pas à l'Odéon un succès d'argent. M. Massenet a ajouté à sa partition une ouverture, des ballets et une marche, les mélopées de la première manière ont fait place à des morceaux complets. A dire le vrai, je préférais le ton général de la première manière. La couleur antique était plus respectée, l'œuvre était plus typique, plus homogène. C'était plus

grand, plus pur de lignes, plus sévère, plus grec. Les pages nouvelles écrites par M. Massenet ont moins de charme que les anciennes ; mais il y circule un souffle puissant et dramatique de premier ordre. L'ouverture, dont l'architecture originale est excellente, a plu beaucoup, les airs de ballet sont distingués et délicats. Je signalerai tout particulièrement un entr'acte plein de fraîcheur et de grâce. La pensée de ce bijou symphonique est d'une finesse extrême et les détails sont ciselés avec un soin délicieux. » Cependant le critique se plaint des chœurs qui sont « obscurs et manquent d'air et de franchise ». Au reste, l'opinion commune était assez exactement représentée par cet article ; nous nous réservons de revenir plus tard sur certains points qui demandent quelques réflexions.

Sans doute Massenet s'était montré remarquable illustrateur musical d'un poème qui ne convenait pas entièrement à son tempérament. Il allait maintenant se livrer tout entier dans un genre nouveau, ou du moins entièrement renouvelé, et cela grâce à l'étonnant Hartmann, cet éditeur à jamais mémorable[1], et qui, non con-

1. Nommons cependant à côté de lui l'éditeur russe Belaïeff, lequel, bien que fort riche, se proposa un noble but. « Il se

tent d'éditer les œuvres des musiciens de valeur, prétendait aussi les faire entendre du public !

« Homme de goût, intelligent, actif, a dit de lui Charles Malherbe, il avait, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'instinct inné de l'œuvre d'art ; il la pressentait et devinait avec un merveilleux coup d'œil le sol où elle pouvait germer... Comme il possédait cette force mystérieuse, faite de charme et d'autorité, qui attire et s'impose, il avait promptement réussi à grouper autour de lui presque tous, disons même tous les talents de la jeune école. Il commandait alors à une troupe qui comptait dans ses rangs Georges Bizet, César Franck, Léo Delibes, Ernest Guiraud, Edouard Lalo, de Castillon, Benjamin Godard, tous hélas ! disparus ; et parmi les vivants MM. Saint-Saëns, Massenet, Th. Dubois, Paladilhe, Victorin Joncières, pour ne parler que des maîtres.

« Un jour vint où il ne suffit plus à ce hardi novateur de vendre du papier noirci de notes. Il voulut produire au dehors les œuvres que

fit organisateur de concerts et éditeur d'œuvres musicales, sans escompter de profits pour lui-même ». (Rimsky-Korsakow, *Ma vie musicale*).

ce papier représentait, donner la vie à ces notes, répandre enfin dans la foule le nom de tant de jeunes compositeurs qu'elle avait trop longtemps ignorés.

« Alors il loua pour le dimanche la salle de l'Odéon ; il recruta un orchestre dont il confia la direction à M. Edouard Colonne, et, bravement, plus riche d'espoir que d'argent, il ouvrit, le 2 mars 1873, le *Concert national*, en donnant une première matinée. Telle est l'origine de l'*Association artistique*[1]. »

Heureuse époque : âge d'or où un éditeur et un orchestre sans pécune éditaient et jouaient de la musique musicale, par où il faut entendre le contraire de telle « musique » actuelle ayant pour objet de reproduire « exactement ce qu'on subit dans les fêtes foraines, quand on se trouve au milieu de trois ou quatre orchestrions ne s'accordant pas ensemble[2]. » Il est vrai que le résultat financier de l'entreprise Hartmann fut désastreux. Que voulez-vous ! Il n'y a peut-être (sauf exceptions rarissimes), que la comédie de Ponsard qui soit parvenue à associer l'Honneur et

1. Charles Malherbe. *Trente ans de concerts* (1873-1803).

2. Saint-Saëns (Extrait d'une lettre publiée dans *les Annales*).

l'Argent, — et encore n'est-ce que sur son titre.

Huit séances cependant furent données, à compter du 9 mars 1873. La dernière, celle du vendredi saint 11 avril, fut consacrée à la première audition de « *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois actes et quatre parties, poème de Louis Gallet, musique de Jules Massenet ».

« Drame sacré », entendez bien, et non pas « oratorio ». Tragédie pieuse dans laquelle l'amour divin et l'amour humain voisinaient de telle façon que la partie féminine de l'auditoire y put trouver son compte sans trop froisser, nous ne dirons pas ses convictions, mais ses opinions religieuses ; chapitre de la *Vie de Jésus* de Renan traité par une musique correspondant au texte. La *Chronique musicale*, cette fois par la plume de Marcello, constata qu' « une foule élégante se pressait au Concert spirituel de l'Odéon pour entendre le nouveau drame sacré. L'œuvre était belle ; elle produisit une grande impression, le compositeur avait fait preuve d'un talent peu ordinaire ; le public l'applaudit avec enthousiasme, et la soirée ne fut pour lui qu'une longue ovation ». Bizet, un véritable ami et un juge qualifié, écrivit à Massenet : « ... jamais notre école moderne n'avait encore rien produit de sem-

blable ; tu me donnes la fièvre, brigand ! Tu es un fin musicien, va ! Ma femme vient de mettre *Marie-Magdeleine* sous clef, ce détail est éloquent. Diable ! tu deviens singulièrement inquiétant ! Sur ce, cher, crois bien que personne n'est plus sincère dans son admiration et dans son affection que ton Bizet ». Reyer, d'autre part, loua « cette œuvre gracieuse et forte, pleine d'élévation et de poésie chrétienne qui, toute proportion gardée, fera pour la jeune renommée de M. Jules Massenet ce que *l'Enfance du Christ* a fait pour la gloire d'Hector Berlioz ». Massenet remercia chaleureusement le critique du *Journal des Débats*, sans lui tenir rigueur d'une légère flèche du Parthe, envoyée, pour conclure, à l'infortuné *Don César de Bazan*. Dans la seconde des deux lettres destinées à exprimer son exubérante gratitude, il parlait de « la joie glorieuse » que lui causait l'estime du maître. « Je suis heureux, ajoutait-il en terminant, que mon travail vous ait plu. »

Un tel succès indiquait une voie à suivre : Louis Gallet, le librettiste de l'heureuse pécheresse repentante, passa aisément du Nouveau à l'Ancien Testament, et choisit pour héroïne notre mère commune. Celle-ci ne fut pas moins

bien accueillie que ne l'avait été sa descendante. Gounod sur-le-champ escalada son trépied, et, à l'instar du grand-prêtre Joad, se mit à vaticiner « au son de la symphonie de tous les instruments », ainsi que l'indique Racine. *Eve* avait été jouée pour la première fois au Cirque des Champs-Elysées, par la Société de l'Harmonie sacrée, sous la direction de Charles Lamoureux, le 18 mars 1875. Trois jours plus tard, Massenet recevait de l'auteur de *Mireille* l'homélie suivante :

Cher ami,

Si je n'avais pas égaré votre carte (et par suite votre adresse), que j'ai, du reste, cherchée pendant un bon quart d'heure dans le *testaccio* de mes papiers, je vous aurais dit, dès avant-hier, la joie vive et l'émotion profonde que m'ont causées l'audition et le succès de votre *Eve*.

Le triomphe d'un élu doit être une fête pour l'Eglise. Vous êtes un élu, mon cher ami : le Ciel vous a marqué du signe de ses enfants ; je le sens à tout ce que votre belle œuvre a remué dans mon cœur !

Préparez-vous au rôle de martyr ; c'est celui de tout ce qui vient d'en haut et gêne ce qui vient d'en bas. Mais ne gémissez point et ne soyez pas triste. Souvenez-vous que quand Dieu a dit : « Celui-ci est un vase d'élection », il a ajouté : « et je lui montrerai combien il lui faudra souffrir pour mon nom. »

Sur ce, mon cher ami, déployez hardiment vos ailes et

confiez-vous sans crainte aux régions élevées où le plomb de la terre n'atteint pas l'oiseau du ciel.

À vous de tout mon cœur,
Ch. Gounod.

Dans son mystique enthousiasme, Gounod comparait tout bonnement Massenet à saint Paul, encore qu'il y eût quelque différence entre le chemin de Damas et celui de l'Institut. Le jeune vase, encore bien éloigné du moment de son élection, dut se sentir flatté et aussi un peu troublé. Il est à supposer néanmoins que le fait d'avoir si aimablement chanté les joies et les douleurs de la première épreuve humaine ne constitua point, aux yeux du chanteur, une adéquate préparation à ce rôle de martyr. Et c'est pourquoi il n'afficha aucune tristesse et ne se livra pas à de lugubres gémissements. Il ne tenait nullement à souffrir, et se réjouissait, ainsi qu'il convenait, d'un second succès dû à une musique religieusement idyllique et pieusement mondaine.

Toutefois, il eût été imprudent de s'en tenir exclusivement à ce genre. Massenet transporta donc en même temps à l'orchestre ses dons d'évocateur coloriste, et les *Scènes pittoresques* ainsi que les *Scènes dramatiques* — les premières

surtout — témoignèrent une fois encore de son habileté et de sa fécondité. L'ouverture de *Phèdre* appartient à la même période (1873-74). Entre temps il n'avait cessé de produire, soit des recueils de « poèmes », soit des mélodies détachées ; il continuera d'en écrire pendant toute sa carrière, utilisant ainsi les instants de loisir que lui laissent ses compositions symphoniques et théâtrales.

Ces dernières surtout le préoccupaient. Les spectres de *Méduse* et de *Don César de Bazan* se dressaient devant lui, réclamant une vengeance bien due à leur trépas prématuré. Il avait songé à la funèbre histoire des *Templiers*, et deux actes consacrés aux infortunés compagnons de Jacques de Molay étaient enfin écrits : « La pièce, nous confie-t-il, était fort intéressante, mais elle me mettait, par ses situations historiques, dans une voie déjà parcourue par Meyerbeer ». Il eût pu ajouter : et aussi par Halévy, Verdi, Bellini Auber, Donizetti et bien d'autres encore. Toujours est-il qu'après en avoir conféré avec Hartmann, il déchira ses deux cents pages et les jeta au feu, ce dont se réjouirent sans doute les mânes de Philippe le Bel[1]. Le librettiste de *Marie-*

1. Le livret des *Templiers* fut ensuite mis en musique par

Magdeleine, Louis Gallet, lui ouvrit de nouveaux horizons en lui proposant le plan de ce qui devait être *le Roi de Lahore*.

Et voici qu'un funeste événement va permettre à Massenet de conquérir la scène sans devoir la disputer à un rival digne de lui. Georges Bizet meurt le 3 juin 1875. Le 31 octobre de la même année, Edouard Colonne et son orchestre consacrent leur première séance de la saison au jeune maître prématurément disparu. Des vers de Louis Gallet, déclamés par Galli-Marié, la créatrice de *Carmen*, sont accompagnés en sourdine par l'admirable *Adagietto* de *l'Arlésienne*. Et un *Lamento* composé par Massenet joue le rôle d'oraison funèbre.

Le Roi de Lahore se dégageait peu à peu des ombres du plan primitif. Il s'agissait cette fois d'un « grand opéra en cinq actes », et il importait que l'apparition de cet ouvrage fût saluée par un succès décisif, sans quoi le musicien eût probablement été exilé pour longtemps, sinon définitivement, de la scène. L'enjeu était considérable, mais la partie s'annonçait bien. L'Opéra, dirigé alors par Halanzier, avait accueilli le monarque

Litolff, et représenté avec un succès médiocre à Bruxelles, en janvier 1886.

indou, et il s'agissait, pour celui-ci, de vaincre ou de périr. Un entrefilet de *la Musique*, du 21 octobre 1876, exposait nettement la situation, en ces termes, d'ailleurs empreints de bienveillance :

« L'Opéra, où M. Lassalle s'est montré dernièrement dans *Don Juan*, s'occupe activement des études du *Roi de Lahore*, le nouvel ouvrage de M. Massenet, qui doit passer dans le courant du mois de février prochain, et qu'on monte avec le plus grand luxe. M. Massenet, très anxieux sur le sort réservé à son œuvre, très préoccupé de l'effet que pourront produire sur le public les nouveautés et les hardiesses qu'il a pu se permettre, donne, on le comprend, les plus grands soins à ces études. Le jeune maître, qui possède toutes les sympathies du public, n'a pas moins celle de ses interprètes, qui se montrent pleins de zèle et de bonne volonté pour le seconder. »

Tout cela est exact. Les auteurs — le musicien surtout — étaient anxieux, le directeur zélé, les acteurs dévoués et le public sympathique. L'heure décisive sonna enfin, et la première représentation eut lieu le 27 avril 1877, sans avoir été précédée d'une répétition générale où le public et la critique fussent admis. Halanzier,

s'il n'était point artiste — et que ferait, je vous prie, un artiste à la tête de l'Opéra et de son cahier des charges ? — possédait un sens très fin des réalités : « Quand il s'agit, expliquait-il, de l'œuvre d'un maître, on peut, à la rigueur, livrer au public le secret des derniers travaux ; il n'en est pas de même avec un jeune compositeur, dont l'avenir tout entier dépend d'une impression, qui peut être plus ou moins bonne et sur laquelle on revient toujours très difficilement. Dans la circonstance présente... j'ai tenu à ne présenter l'œuvre de M. Massenet qu'après lui avoir consacré tous mes soins jusqu'au bout. » Concluez de ceci que « le vrai public », comme disait le bon Sarcey, serait indéniablement flatté d'être mis face à face avec la nouvelle œuvre, sans avoir à attendre qu'elle eût passé par la douane de la critique[1].

De si grandes espérances, aidées d'une si judicieuse politique, ne pouvaient que rendre favorables les dieux de l'Inde. Le succès fut réel, et de France passa en Italie, où Rome et Turin offrirent

1. Le lendemain de la « première », Massenet reçut de Charles Garnier le billet suivant : « Je ne sais pas si c'est la salle qui fait de bonne musique ; mais, sapristi ! ce que je sais bien, c'est que je n'ai rien perdu de ton œuvre et que je la trouve *admirable*, ça, c'est la vérité.

ton Carlo. »

au *Roi de Lahore* une chaleureuse hospitalité. Ce furent ensuite Bologne, Venise, Gênes et d'autres villes de la péninsule. De là l'ouvrage émigra vers la Hongrie, l'Autriche, l'Espagne et l'Angleterre.

Mais revenons à Paris. Trente représentations en 1877 prouvent assez que le public se montra sensible aux charmes du nouvel opéra, en dépit des efforts d'une partie de la presse. Il était convenu alors que Massenet ne pouvait écrire que des oratorios. La même affirmation s'adressa d'ailleurs au *Samson et Dalila* de C. Saint-Saëns. Le *Dictionnaire lyrique* de Clément et Larousse, qui représente une opinion moyenne, regrette de voir le livret, « d'un caractère grandiose et hyperbolique », manquer de ce « côté humain qui touche le cœur du spectateur ».

> Le cœur humain de qui, le cœur humain de quoi ?

eût redit Musset en entendant formuler ce reproche. Toutefois, « la forme en est poétique et il offre des vers favorables à la musique ». En outre il convient aux « tendances naturelles du compositeur, telles qu'elles se sont manifestées jusqu'ici dans ses précédents ouvrages, tour à tour impétueuses et *empreintes d'une certaine religiosité* ». Nous y voilà ! Et puis, comme de raison,

le spectre qui avait auparavant surgi devant Bizet était derechef évoqué pour la mise en garde du public contre les excès possibles de son heureux émule : « Au cinquième acte... la musique est subordonnée exclusivement au drame, d'après une théorie d'outre-Rhin acceptée et mise en œuvre par nos compositeurs français avec trop de docilité... Comme dans les opéras de M. Wagner, M. Massenet a reproduit, çà et là, des phrases caractéristiques qui donnent, il est vrai, une sorte d'unité à l'œuvre dramatique. Cet effet a été souvent employé par les plus grands maîtres avant M. Wagner, mais avec discrétion », etc.

Quoi qu'il en fût, le Rubicon était franchi; Massenet avait conquis une situation définitive, et s'était classé « maître ». L'année suivante confirma cette situation et affermit les privilèges de cette maîtrise.

D'abord, le 18 octobre 1878, il vint, sur la proposition de son ancien professeur Ambroise Thomas devenu directeur du Conservatoire, occuper la chaire de composition musicale laissée vacante par la mort de François Bazin, celui-là même qui l'avait mis jadis à la porte de cette même classe. Et, le 30 novembre suivant, la place du même Bazin lui était dévolue à l'Institut par le

vote des membres de l'Académie des Beaux-Arts. La lutte fut chaude. Mais enfin le jeune musicien fut victorieux au second tour de scrutin, dix-huit suffrages lui ayant été accordés sur trente-quatre votes. Revêtu de l'habit vert, il pouvait, tel Ruy Blas, marcher « vivant dans son rêve étoilé[1] ! »

Et ces deux bonnes fortunes lui venaient échoir presque simultanément, parce que Bazin s'était avisé de mourir, après avoir été si peu vivant ! Le compositeur de *Madelon* et du *Malheur d'être jolie*, l'auteur d'un honnête traité d'harmonie, cédait à son « mauvais élève » Massenet, son laboratoire musical et son brevet d'immortalité provisoire !

Nous dirons plus tard ce que fut l'enseignement du nouveau maître. Les travaux de celui-ci ne souffrirent, du fait de ses absorbantes occupations, nul retardement. Un troisième oratorio fut présenté aux concerts de l'Opéra, le 22 mai 1880 : *la Vierge*. Son caractère discret et ses teintes atténuées se trouvaient-ils en trop évi-

1. Massenet fut élu par dix-huit voix contre treize données à Saint-Saëns, qui reçut le soir même ce courtois télégramme de l'heureux vainqueur : « Mon cher confrère, l'Institut vient de commettre une grande injustice ». L'auteur de *Samson et Dalila* entra à son tour dans la phalange des immortels en 1881, en remplacement de Reber.

dente opposition avec le rutilant bazar qui lui donnait l'hospitalité ? Il est possible [1]. En somme le public sembla ne rien comprendre à l'œuvre nouvelle, ce dont l'auteur se montra fort marri.

Un autre sujet, également emprunté — oh ! très vaguement — à l'Écriture sainte, allait donner naissance à un ouvrage bien différent. Nous voulons parler d'*Hérodiade*. L'origine en est assez obscure. Un livret dû au poète italien Zanardini était né de l'*Hérodias* de Flaubert, et Massenet l'avait mis en musique. Cependant l'Italie n'en eut point la primeur : deux Français, Paul Milliet et Henri Grémont (pseudonyme d'Hartmann) le firent passer en notre langage, non sans d'assez importantes modifications. Il s'agissait maintenant d'assurer la représentation de l'œuvre nouvelle. L'Opéra, dirigé par Vaucorbeil, succes-

1. C'est l'opinion d'Arthur Pougin, de qui nous tenons aussi cet intéressant détail : « J'ai relevé ceci sur la partition d'orchestre manuscrite de *la Vierge*, au bas de la première page du prélude intitulé le *Sommeil de la Vierge* :

« Je désire que ce morceau soit exécuté à l'occasion de mon enterrement ».

J. M.

« Eté 1878, Fontainebleau. »

Et au bas de la dernière page de la partition :

« 22 août 1878 »
« 10 heures du matin ».

J. MASSENET.

seur d'Halanzier, le refusa. Le nouveau directeur, délicat et pudique, ainsi qu'ils le sont tous, en estima le sujet peu convenable. D'autre part, l'Opéra-Comique ne jouait alors, si bizarre que cela puisse paraître, que des opéras-comiques. Heureusement la Belgique s'offrait, toujours prête à nous faire connaître nos propres musiciens, dont nous recevons ensuite, de ses mains généreuses, les ouvrages par nous dédaignés, mais que son certificat nous porte ensuite à bien accueillir. Le théâtre de la Monnaie de Bruxelles demanda, obtint et monta *Hérodiade*, dont la première représentation eut lieu le 19 décembre 1881. L'exécution fut remarquable et le succès éclatant. Soixante fois le public accourut et remplit la salle, amené par des trains de plaisir qu'envoyaient les principales cités belges. Un si bel exemple ne devait pas être perdu pour nos intelligents directeurs, et en effet, vingt-deux ans plus tard, le théâtre de la Gaîté représentait enfin *Hérodiade* devant le public parisien[1].

1. En 1884 avaient eu lieu, au Théâtre italien, installé pour une brève période au Châtelet, quelques représentations de l'œuvre primitive en sa version originale.

Enfin, le 24 décembre 1921, l'Opéra s'est annexé *Hérodiade*, dont les principaux rôles ont été tenus par M[lles] Heldy et Charny, MM. Franz, Rouard, Journet, sous la direction

En revanche une autre héroïne, assurément plus sympathique, lui avait été présentée, entre la naissance et la résurrection de la courtisane asiatique : *Manon*, dont il suffit de prononcer le nom pour éveiller l'enthousiasme de nos dilettantes. Henri Meilhac et Philippe Gille avaient assez adroitement tiré du célèbre roman de l'abbé Prévost le livret qui pût le mieux convenir à l'inspiration de Massenet. L'Opéra-Comique donna, le 19 janvier 1884, la première représentation de cette œuvre charmante, du reste interprétée à souhait. Le succès en fut complet et sans appel. La mort de la principale interprète, Marie Heilbronn, en interrompit momentanément le cours après une centaine d'auditions. Puis, en 1887, le théâtre devint la proie des flammes, et *Manon* dut attendre la reprise de ses aventures, lesquelles n'ont cessé depuis lors de passionner le public.

Le Cid avait été dérobé à Corneille par les trois librettistes d'Ennery, Gallet et Blau, qui commirent la regrettable imprudence de mêler à leurs vers quelques-uns de ceux du grand

de M. Philippe Gaubert. Entre deux actes a été exécuté l'*Hyménée* d'*Esclarmonde,* dirigé par M. Gustave Charpentier, président du Comité constitué pour préparer l'érection d'un monument à Massenet.

tragique. L'exemple d'Horace et des Curiaces eût dû pourtant leur enseigner qu'il ne suffit point d'être trois pour venir à bout d'un seul, lorsqu'il est incomparablement plus fort et mieux armé. L'ouvrage, honorablement accueilli, fut représenté sur la scène de l'Opéra le 30 novembre 1885.

Quatre années s'écoulèrent avant la naissance d'*Esclarmonde*, « opéra romanesque » dont les paroles sont dues à Alfred Blau et Louis de Gramont qui s'inspirèrent d'un vieux roman de chevalerie : *Partenopeus de Blois*. Elle eut lieu à l'Opéra-Comique le 15 mai 1889. La critique ne fut pas en général favorable à cette féerie, et M. Camille Bellaigue résuma fort nettement les réserves qu'elle comportait : « L'œuvre de M. Massenet nous paraît manquer de simplicité, d'unité et d'élévation. Elle trahit trop la recherche, instinctive ou préméditée, de l'effet. Dans la partition comme dans le poème, trop de fleurs, de pierreries, trop de fantasmagories et de *trucs*, une crainte presque constante du naturel et de la spontanéité. » Et cependant *Esclarmonde* demeura pour Massenet la partition la plus chère, son enfant de prédilection. Ajoutons que le public — mais nous étions, il est vrai, en

période d'exposition universelle — fit en sorte que la centième représentation fût dépassée !

Le Mage était dû, pour le poème, à un écrivain autrefois poète, M. Jean Richepin. Mais, sous les espèces d'un livret d'opéra, rien ne ressemble plus à un librettiste ordinaire qu'un vrai poète. Or donc, le *Zoroastre* du pittoresque romancier Marion Crawford avait suggéré à l'auteur des *Blasphèmes* une action théâtrale, laquelle fut produite, avec un notable insuccès, sur la scène de l'Académie nationale de musique, le 16 mars 1891. La critique ne s'avisa guère de la défendre. Arthur Pougin, si chaud admirateur de Massenet, après quelques tièdes éloges sur les rares « épisodes agréables », constate que « l'œuvre en son ensemble est froide, sans relief, sans caractère et sans nouveauté ». Seul Oscar Comettant eut le courage d'assister à plusieurs des représentations : « Plus j'ai étudié cet opéra, et plus j'ai été impressionné par sa merveilleuse beauté. L'individualité du travail, sa passion, sa grâce et sa délicatesse, son originalité quant à la forme et à l'harmonie » le charment au point de lui enlever la parole. Soit ! Comme disait Berlioz : « On ne peut pas mécontenter tout le monde ! »

Mais quelle victoire allait faire oublier cette défaite ! *Werther*, écrit depuis plusieurs années, apparut enfin ! De même que la Belgique avait recueilli *Hérodiade*, dédaignée par notre Opéra, l'Autriche recueillit *Werther*, dédaigné par notre Opéra-Comique. Le vif succès de *Manon* à l'Opéra impérial de Vienne détermina une offre qu'acceptèrent les auteurs. Hartmann, Milliet et Edouard Blau furent traduits en allemand par M. Max Kalbeck, ce qui ne pouvait que flatter l'ombre auguste de Gœthe. Poème et musique triomphèrent le 16 février 1892, triomphe qu'avaient fait espérer les plus encourageants préliminaires. Massenet lui-même s'est plu à les conter avec la plus vaniteuse modestie. Il entre, dès son arrivée à l'Opéra viennois, dans le cabinet du directeur. Tous les artistes se lèvent et saluent. Le maître du lieu prononce d' « aimables et trop élogieuses paroles. C'est intimidant comme une réception officielle ! » Le compositeur est conduit au piano, il s'assied : « J'allais frapper le premier accord... A ce moment une émotion intense m'envahit. Le cœur me battit à se rompre... » Il songe à sa responsabilité, à la terrible partie qui va se jouer. Loin de son pays, il représente l'art musical français, tout en ayant

conscience de l'honneur immérité qu'on lui fait. Seuls, deux maîtres avant lui — « indiscutables ceux-là, » — Verdi et Wagner, ont été l'objet d'une aussi haute et aussi précieuse distinction. « Toutes ces pensées, d'un coup, montèrent à mon cerveau, les larmes me vinrent aux yeux, et... tout bêtement, comme une femmelette... je me mis à pleurer !... » Il fit bien, car

Les larmes qu'on ne pleure pas
Sur notre âme retombent toutes...

« Des prévenances et des délicatesses exquises » ne tardèrent pas à sécher cette humide émotion, et le maître exécuta au piano sa partition entière. « Telle fut, à Vienne, la première audition de *Werther* ».

Carvalho n'était point doué d'un caractère obstiné, et dès que les Autrichiens lui eurent affirmé, par leurs applaudissements, et confirmé par l'état des recettes qu'encaissait *Werther*, la valeur de celui-ci, il n'hésita plus à offrir au public français la seconde primeur, si l'on ose ainsi dire, de la nouvelle œuvre du maître français. Que diable ! un théâtre « national » doit tout de même gagner sa subvention. *Werther* attendit moins longtemps que ne l'avait dû faire l'épouse

d'Hérode Antipas, et le 16 janvier 1893, les Français, ne pouvaient plus rien envier aux Viennois [1]. Toutefois cinquante représentations suffirent dès l'abord à satisfaire leur curiosité. Pendant dix années le romantique amoureux suspendit le cours de ses suicides, qui ne reprit qu'en 1903 seulement, mais cette fois à la satisfaction générale et avec une régularité qui depuis lors ne s'est jamais démentie.

Massenet désormais va composer sans relâche, et donner des preuves sans cesse renouvelées d'une extraordinaire fécondité.

Voici *Thaïs*, dont le livret est emprunté par Louis Gallet au roman de M. Anatole France [2]. Cette « comédie lyrique » est écrite en « prose mélique », à ce qu'affirmait, du moins, M. Gevaërt. On dit maintenant « prose rythmée » ; autrefois l'on disait tout bonnement « vers blancs »,

1. Si, cependant, car ceux-ci ont pu entendre et voir sur la scène de leur Opéra impérial, le 21 février 1892 — cinq jours après *Werther* — un ballet, ou plutôt une « légende mimée et dansée » en un acte, de C. de Roddaz et E. Van Dyck, musique de Massenet, que Paris n'a pas encore jugé bon de représenter, et qui est intitulée *le Carillon*.

2. L'illustre écrivain, ravi de la musique dont Massenet avait paré le poème fils de son roman, le qualifia de « maître adorable ». Il le remercia d'avoir « élevé au premier rang des héroïnes lyriques la pauvre *Thaïs* », ajoutant : « Vous êtes ma plus douce gloire. Je suis ravi ».

et c'est là une manière de « poésie » fort commode pour ceux qui sont incapables d'en pratiquer une autre. *Thaïs* se produisit sur la scène de l'Opéra le 16 mars 1894, et peu à peu s'y acclimata, non sans avoir subi d'assez importantes modifications.

Passons sur l'aimable *Portrait de Manon* (donné à l'Opéra-Comique le 8 mars de la même année, et dont le poétique livret était signé de M. Georges Boyer), et suivons le musicien à Londres, où le théâtre de Covent-Garden donne *la Navarraise*, « épisode lyrique » en deux actes, de Jules Claretie et Henri Cain, sorte de réplique à la *Cavalleria rusticana* de M. Mascagni. Le nouvel ouvrage, après avoir été entendu à Bruxelles, revint enfin à Paris, où l'Opéra-Comique le représenta le 3 octobre 1895. Deux ans plus tard, le 27 novembre 1897, le même théâtre donna *Sapho*, « pièce lyrique » en quatre actes, tirée par MM. H. Cain et A. Bernède du drame d'Alphonse Daudet, joué au Gymnase en 1885 et lui-même extrait de l'un des meilleurs romans du célèbre écrivain. « Je ne vois pas, écrivait M. Adolphe Jullien, en rendant compte de cette nouvelle manifestation de l'éclectisme du compositeur, pourquoi *Sapho* n'aurait pas juste autant

de succès que *le Mage*, ou même que *Thaïs*. En tous cas, elle n'est supérieure ni à l'un ni à l'autre de ces opéras. »

Un nouveau mouvement du kaléidoscope, et nous sommes transportés dans le domaine de la féerie, avec *Cendrillon*, « conte de fées » en quatre actes, emprunté à Perrault par Henri Cain, et encore produit par l'Opéra-Comique, le 24 mai 1899. Un oratorio en trois parties extrait de la Vulgate, intitulé *la Terre promise* et exécuté le 15 mars 1900 à l'église Saint-Eustache, semble répondre à une malicieuse question du critique précité : « Après *Grisélidis*, est-ce que M. Massenet ne serait pas tenté de s'écarter un moment du théâtre et de se tourner du côté de la musique religieuse, où s'ouvre devant lui le vaste champ de la Bible. Est-ce que ce ne serait pas une jouissance toute nouvelle pour lui que de s'inspirer directement du texte de l'un des quatre Évangélistes ? » Seulement, ce fut avant et non après *Grisélidis*, en s'inspirant de l'Ancien et non du Nouveau Testament, que Massenet satisfit à ce *desideratum*.

Le « conte lyrique » en trois actes d'Armand Silvestre et M. Eugène Morand ne parut en effet à l'Opéra-Comique que le 20 novembre 1901. Les

librettistes, après le succès de leur drame mystique à la Comédie-Française, estimèrent avec justesse que sa transformation en opéra — je veux dire en conte lyrique — n'y pourrait apporter qu'un nouveau genre de succès. Espérance qui se réalisa le plus facilement du monde.

Une autre espèce de mysticisme allait faire la fortune du *Jongleur de Notre-Dame*. Ce « miracle » en trois actes eut pour prologue un autre miracle, non moins miraculeux : Massenet, par un beau jour d'été se rendant à l'Institut, « jeta les yeux sur un poème déposé par un inconnu chez son concierge et s'éprit sur-le-champ d'une pièce où de nouveaux horizons semblaient s'ouvrir devant son imagination reposée ». Cet inconnu était M. Maurice Léna[1]. La Fontaine a bien tort d'assurer

Que de tout inconnu le sage se méfie.

Moins encore l'inconnu se doit-il méfier du sage, et la preuve en est dans l'établissement,

1. Pareil miracle se produisit, en des circonstances un peu différentes, pour deux autres « inconnus », Edmond Rostand et M. Zamacoïs, qui furent accueillis dans la personne de leurs manuscrits par Mme Sarah Bernhardt. Dans le second de ces cas, la grande tragédienne lut le chef-d'œuvre inédit, assise sur une malle. Il n'y a point de détail négligeable pour l'historien des faits de première importance.

dûment effectué, du *Jongleur de Notre-Dame* au répertoire de l'Opéra-Comique où il est inscrit depuis le 10 mai 1904[1], ouvrage qui correspond merveilleusement aux états de l'âme religieuse des gens du monde, et dont la faveur du public n'est pas près de se détourner.

Par contre elle ne s'attacha point à *Chérubin*, « comédie chantée » en trois actes, de MM. Francis de Croisset et Henri Cain, que l'Opéra-Comique joua le 23 mai 1905[2]. De cet ouvrage date le prodigieux essor de la fécondité du musicien. Il va écrire, écrire sans cesse, de plus en plus rapidement, se livrant avec un voluptueux acharnement à la fièvre laborieuse qui le consume, travaillant plus de douze heures par jour, poussé par on ne sait quelle force mystérieuse. Un sien interlocuteur s'en étonnant, le maître répondit : « Mais oui, cela m'arrive souvent. A *Chérubin* que je viens de terminer, j'ai travaillé durant deux cent dix heures de suite, avec juste les intervalles des repas et de quelques heures de sommeil chaque nuit. Quand je m'y mets, je ne

1. La primeur en avait été donnée au théâtre de Monte-Carlo le 18 février 1902.

2. Après le théâtre de Monte-Carlo qui l'avait joué le 14 février précédent.

connais plus la fatigue[1]... » Considéré sous cet angle, le jeune émule de Don Juan prend soudainement un aspect redoutable, et l'on ne peut s'empêcher de songer aux paroles de Victor Hugo, nous avertissant, dans ses *Misérables*, de « ne pas confondre avec le chérubin galant de Beaumarchais le formidable chérubin d'Ezéchiel ».

Mais avant que d'aborder cette dernière période

1. « La facilité de Massenet tenait du prodige. Je l'ai vu, souffrant, écrire sur son lit, dans une posture des plus incommodes, des pages d'orchestre qui se succédaient avec une déconcertante rapidité. Trop souvent une telle facilité engendre la paresse ; on sait, au contraire, quelle somme énorme de travail il a produit. » Ainsi s'exprime Saint-Saëns, et M. Jean Chantavoine confirme son assertion. « Cette abondance et cette originalité du don mélodique, servies par cette prodigieuse aisance du tour, permettaient à Massenet de fournir un travail d'une régularité incroyable. Ce barde voluptueux des faiblesses humaines et des caprices féminins abattait sa besogne quotidienne comme un simple expéditionnaire, travaillant, c'est-à-dire écrivant, de cinq heures du matin jusqu'à la fin de la matinée, reprenant sans hésitation le lendemain la page commencée la veille, tout droit, sans hésitation, sans repentir. C'est ce dont il aimait à se vanter. » Enfin M. Widor écrit : « Point de temps perdu, sur sa table, tout en place, tout sous la main, travail plus rapide. Dans les derniers temps, quand, au Massenet rieur et malin, éternellement jeune, succéda brusquement un tragique vieillard, les yeux brûlants d'une ardeur sombre dans le masque décharné de Voltaire, ce malade, mourant un peu chaque jour, s'acharnait au quotidien labeur avec la ténacité d'un véritable héroïsme. S'il s'obstinait à vivre, c'était afin de travailler plus encore. » (v. p. 50).

d'incomparable et quasi miraculeuse activité, il nous faut revenir de quelques années en arrière et faire observer que Massenet s'était vu forcé, pour réserver tout son temps à la composition, de résigner ses fonctions professorales au Conservatoire[1]. Il fit plus, et refusa de succéder à

1. Nous parlerons plus loin de ce que fut son enseignement. Disons seulement que, pendant la dernière année où il continua de l'exercer, il éprouva la nécessité d'appeler un auxiliaire. Ici nous donnons de nouveau la parole à M. Widor : « Assez fréquentes furent alors ses absences ; un jour même, fatigué, malade, à la veille de l'examen de sa classe, et sans crier gare, il file sur Aix. Et le jour de l'examen, voici la scène :

« Ambroise Thomas préside, entouré d'un jury trié sur le volet, et le très regretté secrétaire général d'alors, qui a donné l'ordre d'introduire les élèves, les annonce ainsi : « *Classe de M. Massenet, professeur Gédalge*... »

« — Que dites-vous, mon cher Réty ?

« — Je dis, mon cher directeur, que j'ai l'honneur de vous présenter la classe de M. Massenet, professeur Gédalge.

« — Qu'entendez-vous par ces paroles, mon cher Réty ?

« — J'entends par ces paroles que M. Massenet se contente de plus en plus d'être le titulaire de sa classe. Comme il m'avisait, une fois de plus, qu'il allait s'absenter, je lui ai fait remarquer qu'il eût à prendre congé de vous, mon cher directeur, à quoi il a répondu que *l'événement aurait trop d'importance et que cette visite lui prendrait trop de temps.* »

Et le bon Ambroise Thomas de répondre avec la plus sereine tranquillité :

« Calmez-vous, mon cher Réty, M. Massenet a parfaitement raison. Si chaque fois qu'il manque sa classe il se croyait obligé à une visite, cela lui prendrait beaucoup de son temps. J'aimerais bien mieux le voir quand il vient la faire, cette classe ! »

On sait que la succession de Massenet fut dévolue à M. Gabriel Fauré.

son maître Ambroise Thomas, décédé en février 1896, et dont les fonctions, comme on sait, furent si légitimement confiées à M. Théodore Dubois.

Reprenons maintenant notre course éperdue, le long des partitions succédant à *Chérubin*. Il s'agit cette fois d'un opéra, mais écrit sur les vers d'un poète, ce qui ne veut pas nécessairement dire : des vers de poète. Catulle Mendès qui avait déjà courtisé les muses de Camille Erlanger et de Xavier Leroux — outre celles de quelques musiciens d'importance moindre, déclara que son nouveau collaborateur était à la fois, « un merveilleux Lulli, un parfait Rameau, et un très parfait Glück », ce qui comportait, sans aucun doute « un plus que parfait Massenet ». Celui-ci ne demeura pas en reste de courtoisie :

En vous réciproquant vous êtes, je vous jure,
De ces heureux transports payés avec usure...

L'Académie nationale de musique en interrompit le cours par la première représentation d'*Ariane* — car c'est d'elle qu'il est question — le 31 octobre 1906.

Quelques années plus tard — le 19 mai 1911 —

Massenet reparaissait à l'Opéra-Comique avec *Thérèse*, « drame musical » en deux actes de Jules Claretie [1], qui nous transporte au milieu de l'époque révolutionnaire. Puis l'Opéra le réclamait de nouveau le 5 mai 1909, pour représenter son *Bacchus*, opéra en quatre actes, encore de Catulle Mendès, et qui, d'après le musicien, complétait merveilleusement leur *Ariane*.

Marche ! Marche ! Voici venir *Don Quichotte*, « comédie héroïque » en cinq actes de Henri Cain d'après Jacques Le Lorrain, représenté à la Gaîté-Lyrique le 29 mars 1910, puis *Roma*, « opéra tragique » en cinq actes de Henri Cain, d'après *Rome vaincue*, d'A. Parodi, à l'Opéra (1912) [2] ; *Panurge*, Gaîté-Lyrique (1913), et *Cléopâtre*, drame passionnel en quatre actes, de M. Louis Payen, au Théâtre-Lyrique du Vaudeville (1919) [3]. Ces deux derniers ouvrages, la « haulte farce musicale » et le « drame passionnel », ne furent exécutés qu'après la mort du compositeur, lequel

1. Cette fois la capitale avait attendu un peu plus de quatre ans, Monte-Carlo ayant représenté *Thérèse* le 7 février 1907.

2. Encore après Monte-Carlo.

3. Toujours à la suite de Monte-Carlo, capitale de la France musicale, apparemment, qui l'avait donné cinq ans et demi plus tôt.

a laissé en outre un « opéra légendaire » : *Amadis.*

N'oublions pas qu'entre ces œuvres théâtrales, servies avec une incroyable rapidité, ont pris place des morceaux symphoniques, des compositions pour piano, des suites de mélodies et des mélodies détachées en grand nombre, que nous avons dû écarter de cette brève revue chronologique, afin de laisser la voie libre au cortège principal, mais sur lesquels nous reviendrons aussi dans notre examen de l'œuvre du maître.

Massenet produisait donc sans relâche, ne trouvant point, en son incessant labeur, un instant pour songer à vieillir. Les contemporains, accoutumés à son sourire coquet et séduisant, et se confiant tacitement à l'immortalité des photo graphies, ne pensaient, pas plus que lui-même d'ailleurs, que la vieillesse ni la mort dussent songer à cet éternel aède de l'inéluctable amour. De fait, le charmant musicien avait justifié cette parole de Joubert : « On peut avancer longtemps dans la vie sans y vieillir. » Longtemps, en effet, Massenet y avança. Un jour vint cependant où il se sentit touché par une fatigue inconnue. Son teint se fana, son œil s'enfiévra et ses épaules se courbèrent. Un mal sans clémence l'avait irrémis-

siblement frappé. Le mardi 13 août 1912, il expirait en son appartement de Paris [1]. Mais ce n'est pas là qu'il entendait reposer. Il avait souhaité une fort simple inhumation au modeste village d'Egreville, dans le département de Seine-et-Marne, où il possédait une propriété. Rien de plus intime que ces funérailles. Selon un désir expressément formulé par le maître, les membres de sa famille et quelques amis y assistèrent seuls. Elles eurent lieu le 17 août. Cinq de ses élèves seulement s'y joignirent, aucune lettre de faire-part n'ayant été envoyée.

Massenet, suivant un exemple illustre, fut, lui aussi, « doux envers la mort ». Il semble ne l'avoir pas redoutée, et d'avance l'avoir saluée avec une sorte de bienveillante résignation à laquelle se mêlait sans doute quelque lassitude. Peut-être y voyait-il, comme Buffon, « la dernière nuance de la vie ». Le dernier chapitre de ses *Souvenirs*, paru dans l'*Echo de Paris* un mois avant sa mort — exactement le 11 juillet — et intitulé *Pensées posthumes,* mérite d'être reproduit ici. Ce mélange de détachement et de scepticisme, d'aspiration et d'humour, constitue un document psychologi-

1. 48, rue de Vaugirard. Une plaque commémorative a été apposée sur la façade de l'immeuble.

que des plus significatifs, dont il convient de ne rien supprimer.

« J'avais quitté cette planète, laissant mes pauvres terriens à leurs occupations aussi multiples qu'inutiles ; enfin, je vivais dans la splendeur scintillante des étoiles, qui me paraissaient alors grandes comme des millions de soleils ! Autrefois je n'avais jamais pu obtenir cet éclairage-là pour mes décors, dans ce grand théâtre de l'Opéra où les fonds restent trop souvent obscurs. Désormais, je n'avais plus à répondre aux lettres, j'avais dit adieu aux premières représentations, aux discussions littéraires et autres qui en découlaient.

« Ici, plus de journaux, plus de dîners, plus de nuits agitées !

« Ah ! si je pouvais donner à mes amis le conseil de me rejoindre là où je suis, je n'hésiterais pas à les appeler à moi ! Mais le voudraient-ils ?

« Avant de m'en aller dans le séjour éloigné que j'habite, j'avais écrit mes dernières volontés (un mari malheureux avait profité de cette occasion testamentaire pour écrire avec joie ces mots : *Mes premières volontés*.)

« J'avais surtout indiqué que je tenais à être inhumé à Egreville, près de la demeure familiale

dans laquelle j'avais si longtemps vécu. Oh ! le bon cimetière ! En plein champ, dans un silence qui convient à ceux qui l'habitent.

« J'avais demandé qu'on évitât de pendre à ma porte ces tentures noires, ornements usés par la clientèle. J'avais désiré qu'une voiture de circonstance me fît quitter Paris. Ce voyage, avec mon consentement, dès huit heures du matin. Un journal du soir (peut-être deux) avait cru devoir informer ses lecteurs de mon décès.

« Quelques amis — j'en avais encore la veille — vinrent savoir, chez mon concierge, si le fait était exact, et lui de répondre : « Hélas ! Monsieur nous a quittés sans laisser son adresse. » Et sa réponse était vraie, puisqu'il ne savait où cette voiture obligeante m'emmenait.

« A l'heure du déjeuner, quelques connaissances m'honorèrent entre elles de leurs condoléances, et même, dans la journée, par-ci, par-là, dans les théâtres, on parla de l'aventure.

« — Maintenant qu'il est mort, on le jouera moins, n'est-ce pas ?

« — Savez-vous qu'il a laissé encore un ouvrage ? Il ne finira donc pas de nous gêner ?

« — Ah ! ma foi, je l'aimais bien ! j'ai toujours eu tant de succès dans ses ouvrages !

« Et c'était une jolie voix de femme qui disait cela.

« Chez mon éditeur, on pleurait, car on m'y aimait tant !

« Chez moi, rue de Vaugirard, ma femme, ma fille, mes petits et arrière-petits enfants étaient réunis, et, dans des sanglots, trouvaient presque une consolation.

« La famille devait arriver à Egreville le soir même, veille de l'enterrement.

« Et mon âme (l'âme survit au corps) écoutait tous ces bruits de la ville quittée. A mesure que la voiture m'en éloignait, les paroles, les bruits s'affaiblissaient, et je savais, ayant fait construire depuis longtemps mon caveau, que la lourde pierre une fois scellée serait, quelques heures plus tard, la porte de l'oubli ! »

Il y a un peu de tout en cette page curieuse : Une affirmation spiritualiste bien nette à côté d'une ironie un peu gamine, une singulière amertume auprès d'une taquinerie à l'égard des « chers confrères », surtout une indicible soif de repos. En somme, Massenet rappelle ici tour à tour Béranger s'écriant :

Non, mes amis, au spectacle des ombres
Je ne veux point d'une loge d'honneur !

Voltaire disant :

> D'un éternel oubli ne tirez point les morts.

Et Shelley s'exclamant :

> Combien merveilleuse est la Mort !
> La Mort et son frère le Sommeil.

Sans parler des deux grands chantres de la mort : Shakespeare et Bossuet. Mais ces derniers noms nous amènent, par une transition peut-être légèrement forcée, à celui de M. Frédéric Masson (de l'Académie française). Ce fut lui qui, en sa qualité de président des cinq Académies, prononça, le 25 octobre 1912, un éloge public de Massenet, paré de toutes les fleurs de la rhétorique obligatoire. L'orateur exprima « la pénible surprise » causée aux amis du musicien par la publication de ses *Pensées posthumes*. Massenet « avait cru *plaisant* de décrire son propre enterrement et de sténographier les propos qu'on y entendrait. Certes, il y avait dépensé *bien de l'esprit* et de cette *gentillesse câline* qui lui était propre » etc., etc. Suivait le panégyrique officiel, selon les immuables traditions du genre, et avec l'exagération tolérée en pareille circonstance, mais qui ne justifie

pas cette tolérance. Car, d'aller situer au même plan toutes les compositions de Massenet, et exposer sérieusement que « chacune des parties de son œuvre a plu au public, a été acclamée par lui et lui est demeurée familière », c'est se moquer du dit public. Mais non, et M. Frédéric Masson a été aussi évidemment sincère que lorsqu'il égale l'importance de la garde-robe de Napoléon à celle de ses victoires.

Il sied de clore cette esquisse biographique par la mention d'un pieux souvenir qu'envoya la famille de Massenet à ses admirateurs et amis. Sur la première page d'une carte bordée de noir, le portrait du maître est entouré de ces lignes :

Souvenez-vous devant Dieu
de
MASSENET
Compositeur de musique,
Né à Saint-Etienne le 12 mai 1842,
Mort à Paris le 14 août 1912.
Le Jongleur est ma foi [1] (*sic*)
Requiescat in pace.

Sur les feuillets suivants s'inscrivent des fragments de ses ouvrages évoquant des pensées

1. Ces mots reproduisent l'écriture autographe de Massenet (V. p. 110).

religieuses : Thèmes instrumentaux empruntés à *la Terre promise*, à *la Vierge*, à *Marie-Magdeleine*, à *Hérodiade*, au *Mage*, à *l'Angelus* des *Scènes pittoresques ;* thèmes vocaux avec leur texte littéraire : « O Tout-Puissant, vous qu'on adore sur terre et dans le ciel », d'*Esclarmonde ;* « L'amour, c'est Dieu qui nous le donne. Alleluia ! », du *Cid ;* « Dieu nous verra du haut de son ciel qui rayonne », de *Grisélidis ;* « Heureux les simples, car ils verront Dieu », du *Jongleur de Notre-Dame ;* « Seigneur, reçois mon âme, elle n'est pas méchante... », de *Don Quichotte ;* « Mon Dieu ! de votre flamme purifiez mon âme... », de *Manon ;* « Père ! Père que je ne connais pas, en qui pourtant j'ai foi, parle à mon cœur... », de *Werther ;* « Dans la cité céleste, nous nous retrouverons ! Amen ! », de *Thaïs.* Au bas de la dernière page, une citation empruntée à la Bible : « Ils cherchent un homme sachant jouer de la harpe ; et quand le mauvais esprit sera sur toi, il jouera de sa main, et tu seras soulagé. » (1 Samuel, xvi, 16.) Pensée délicate, aimante et dignement réalisée.

L'homme, chez Massenet, s'appariait harmonieusement au musicien. Son cœur était bon, sa

bienveillance infatigable. « A la ville il eut des amitiés aussi nombreuses que fidèles ; dans la grande famille artistique, une admiration sympathique. Il eut par-dessus tout l'inappréciable bonheur d'un foyer calme et sûr, où il put travailler en silence, protégé contre les agitations du dehors, défendu par une intelligente tendresse, oublieuse d'elle-même, toujours soucieuse de la gloire du nom qu'elle portait. » A ces paroles de M. Widor, ajoutons que la bonhomie de son confrère, pour sincère qu'elle fût, n'en recouvrait pas moins un esprit assez caustique qui savait se revancher des compliments trop abondamment distribués. « Bonhomie vaut mieux que raillerie, » écrivait Voltaire à l'abbé Trublet. Sans nul doute ! Mais elles peuvent s'allier et vivre paisiblement chez le même individu, en se faisant, çà et là, des concessions réciproques. Il y avait, à cet égard, du Rossini chez Massenet. Ce séducteur offrait plus d'un côté du caractère de *Don Juan*, et avant de renvoyer avec célérité un gêneur, ne manquait pas de s'informer des nouvelles de toute sa famille, y compris Madame Dimanche, la petite Claudine, le petit Colin et jusqu'au petit chien Brusquet. L'essentiel est de savoir s'y prendre, et Massenet, en toutes

choses, posséda cette science au plus haut degré.

Il était de taille moyenne. Sa longue chevelure, la douceur et la mobilité de son regard, la souplesse de ses mouvements donnaient à sa personne un caractère tout particulier, sinon une intense originalité [1].

1. On ne s'explique guère pourquoi Rimsky-Korsakow, qui le vit à Paris en 1880, estime que Massenet « faisait l'impression d'un rusé renard ».

L'ŒUVRE

Nous en avons établi l'ordre chronologique. Examinons-la maintenant en la classant par genres, et en considérant, dans chacun d'eux, les degrés d'importance. Dans chaque constellation les étoiles de première grandeur, puis les autres, en passant légèrement sur les nébuleuses.

I

MUSIQUE DRAMATIQUE

Manon d'abord ![1] Non que le livret puisse entièrement satisfaire ceux qui ont lu le célèbre roman de l'abbé Prévost, « l'une des plus parfaites peintures qu'il y ait, non pas assurément de l'amour idéal, mais au moins de l'amour absolu[2], » ceux qui estiment, avec Mlle de Lespinasse, en cet écrivain « l'homme du monde qui a le plus connu ce que cette passion a de doux et de terrible ». Manon et son chevalier sont devenus aussi honnêtes que possible, et les détails scabreux, — financiers et autres — sont délibérément retranchés. Et sans doute y fallait-

1. Deux *Manon Lescaut* avaient déjà été musicalement traitées pour le théâtre. D'abord un ballet en trois actes de Scribe, musique d'Halévy, représenté à l'Opéra le 3 mai 1830, ensuite un opéra-comique en trois actes, également de Scribe, musique d'Auber, que produisit l'Opéra-Comique le 23 février 1856.

2. F. Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*.

il une prudente dextérité, mais enfin « cette passion » si digne de la sympathie des gens du monde, est exposée, filée, dénouée avec une modération pudique qu'approuverait la *Morale en action*. Les librettistes ont simplement oublié que Prévost, le premier, a proclamé ce que l'on a nommé « le droit divin de la passion », et que J.-J. Rousseau, George Sand et bien d'autres n'ont fait que le suivre. Ne dit-il pas, dans les *Mémoires de M. de Montcal*, en parlant de la maîtresse de celui-ci : « De qui attendrait-on plus de tendresse que d'une fille qui a tué son père pour venger son amant ? » A la bonne heure ! Mais un pareil homme ne se démarque point impunément, et l'on n'a pas le droit de diminuer ses héroïnes. Écoutons Musset [1] :

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine
Qu'il semble qu'on l'a vue et que c'est un portrait ?
. . . .
Manon ! sphinx étonnant ! véritable sirène,
Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers !
. . . .
Tu m'amuses autant que Tiberge m'ennuie.
Comme je crois en toi ! Que je t'aime et te hais !
Quelle perversité ! quelle ardeur inouïe
Pour l'or et le plaisir ! Comme toute la vie

1. *Namouna*.

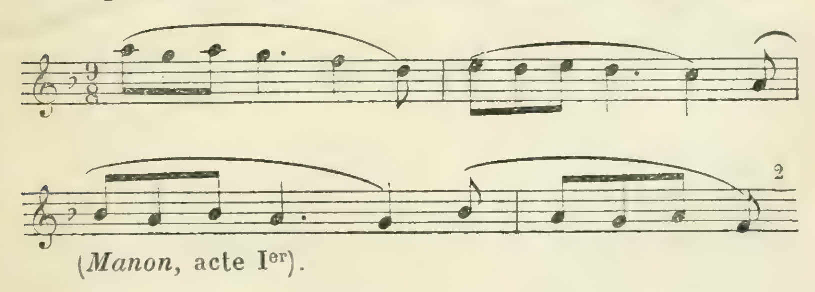
Est dans tes moindres mots ! Ah ! folle que tu es,
Comme je t'aimerais demain si tu vivais !

Certes, ce n'est pas la Manon de Meilhac et Philippe Gille que vise cette déclaration ! Rendons-leur cette justice que, pour complaire à Musset, ils ont supprimé le fâcheux Tiberge. Mais cela ne suffit point, et ce n'est là qu'un avantage négatif. Manon et son amant, au reste, n'ont plus guère besoin de la présence du dit Mentor, et leur inconduite se réduit d'elle-même au strict nécessaire. L'héroïne est un peu faible, en outre légèrement coquette ; mais avant tout c'est une aimable enfant, « sensible » ainsi qu'il convenait de l'être au XVIIIe siècle, qui ne trompe son amant qu'avec la plus recommandable inconscience, et sans pour cela cesser de revendiquer son estime. Assurément l'abbé Prévost aurait souhaité autre chose, lui qui, publiant en 1732, comme un épisode détaché des *Mémoires d'un homme de qualité*, les *Aventures du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut*, s'était proposé de « peindre un jeune aveugle..., un caractère ambigu, un mélange de vertus et de vices, un contraste perpétuel de bons sentiments et d'actions mauvaises ».

Le lieu de l'action s'est étriqué, ainsi que les

personnages. Moins courageux que ne l'avaient été Scribe et Auber, lesquels, d'accord avec le romancier, faisaient mourir Manon à la Louisiane, la nuit, « au milieu d'une vaste plaine, sans avoir pu trouver un arbre » sous lequel s'abriter [1], Massenet et ses collaborateurs civilisèrent son trépas en le situant sur la route du Havre.

La musique s'accommoda des habiles faiblesses du livret et sut en tirer un surprenant parti. Quelques thèmes langoureux, passionnés ou piquants en font les frais, et le public ne se lassa point de leurs fréquentes réapparitions, instrumentales ou vocales. Nous y pouvons surprendre une des caractéristiques de la mélodie de Massenet, aimant à se livrer peu à peu et, pour ainsi dire, par élans successifs et périodes étagées.



(*Manon*, acte Ier).

1. « La perle de la partition est la « Mort de Manon », page unique dans l'œuvre d'Auber par sa simple grandeur et sa réelle émotion. » (Ch. Malherbe : *Auber*.)

2. Phrase qui, soit dit en passant, s'apparente étroitement à

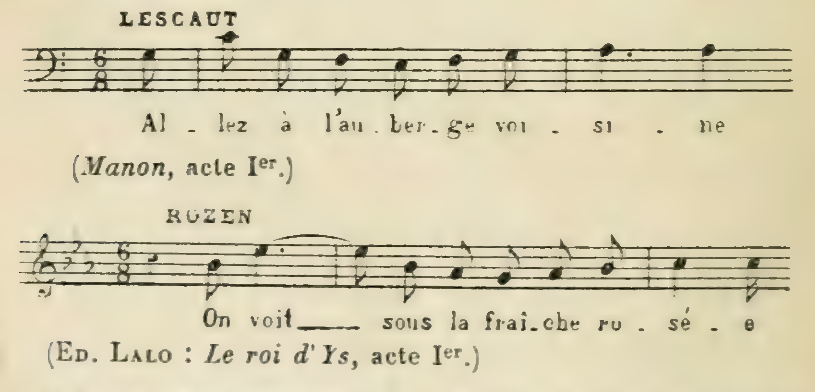
Ce procédé permet à la phrase de s'allonger au gré du musicien, avec une souplesse qui la distingue de l'antique « rosalie », d'une allure plus géométrique[1]. La phrase ainsi émise se déploie, s'insinue, s'interrompt ou se fragmente tour à tour, s'éloigne et revient avec une insistance qui ne semble que bien rarement importune. La passion vibre quand il le faut, en toute cette partition, mais bien plus encore la sensua-

un thème de la *Ruth* de César Franck (1845), et dont le début avait déjà été employé par Massenet lui-même dans l'*Angélus* de ses *Scènes pittoresques* et dans un duo de *la Vierge.*



(C. Franck : *Ruth*, 3e partie.)

On peut signaler aussi une singulière analogie entre les deux passages suivants :



(*Manon*, acte Ier.)

(Ed. Lalo : *Le roi d'Ys*, acte Ier.)
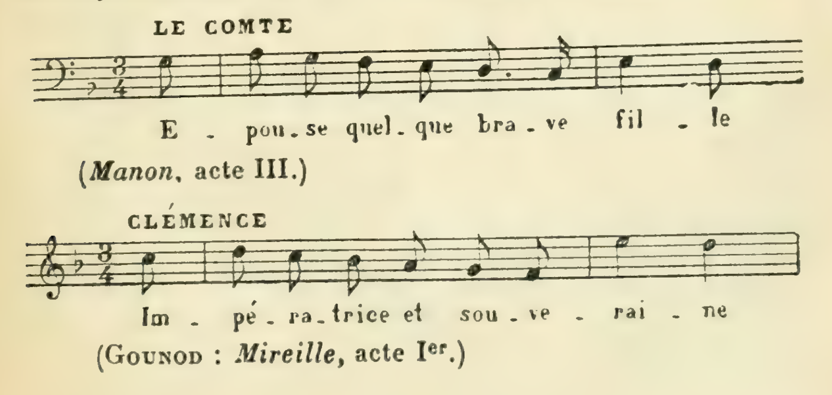
1. L'un des plus remarquables et des plus charmants exemples s'en rencontre dans le Menuet de l'*Ariane* de Hændel.

lité, qui s'y enveloppe d'une attrayante parure. Tout y est mouvement, et le récitatif même qui relie les airs ou les ensembles s'en distingue à peine, grâce à l'incessante causerie de l'orchestre, nous rappelant à chaque minute des notes que nous n'aurions pas eu le temps d'oublier.

Inutile d'insister sur ce qui chante dans toutes les mémoires. Mais il convient de signaler le tableau du parloir de Saint-Sulpice, où sont réunis — juxtaposés plutôt — les plus décidés contrastes : Babillage des dévotes, conseils paternels du brave comte Des Grieux[1], souvenir ému et fragile prière de son fils ; déclamation, à la manière de Verdi, de l'héroïne, enfin duo d'amour dont on peut dire qu'il est un des modèles du genre

Et que la passion parle là toute pure.

1. Lequel, bien involontairement sans doute, commence son adjuration par un thème emprunté à Gounod :



Ce que surtout il faut dire, c'est la maîtrise toute spéciale de Massenet dans l'anecdote : Lescaut, Guillot de Morfontaine, Mesdemoiselles Poussette, Javotte et Rosette nous en content, en passant, de vives, de pittoresques, d'amusantes, sortes de hors-d'œuvre agréablement aromatisés et disposés autour du mets principal.

Le musicien ne néglige rien pour en bien orner la table, et en outre il ne fait fi d'aucun des convives. Point de « seigneurs sans importance » ; le moins loquace de tous sera écouté et approuvé lorsqu'il dira son mot ; et l'on conviendra que cette innovation n'est déjà pas si banale !

Une agréable et douce réminiscence de cette œuvre fut intitulée *le Portrait de Manon*.

Werther[1] offrait aux librettistes un sujet séduisant sans doute, mais particulièrement escarpé. Ils n'eussent guère rencontré plus de difficultés

1. Cet ouvrage avait déjà inspiré plusieurs dramaturges et musiciens : en Italie *Werter et Carlotta*, opéra de Puccita, représenté à Milan en 1804 : *Werther*, opéra de Rafaele Gentili (Rome, 1862). En France, *Werther et Charlotte*, comédie (*sic*) en un acte, en prose, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer, jouée aux Italiens, le 1er février 1792 (V. la note suivante). Serait-ce, d'aventure, un thème de cet ouvrage qui aurait servi de *timbre* au chœur, peu Gœthéen, chanté par « Bobin et les dames », à l'acte IV du *Chapeau de paille d'Italie*, de Labiche, « sur l'air de *Werther* ? »

avec *Adolphe* de Benjamin Constant ou *Volupté* de Sainte-Beuve. L'émouvante conclusion à bien préparer, tel était le but qu'il s'agissait d'atteindre, à moins d'adoucir le dénouement selon les traditions de l'Opéra-Comique[1]. Mais heureusement ils n'y songèrent pas, et tous leurs efforts tendirent à diriger l'attention du spectateur vers l'inévitable catastrophe.

Quelques observations préliminaires sur le roman de Gœthe seront ici à leur place. C'est lui-même qui écrivait : « *Les Souffrances de Werther* ont été de très bonne heure traduites en français. L'effet produit fut grand comme partout, parce que dans la traduction purent passer toutes les idées d'un intérêt humain, général, que renfermait l'original. » Comme partout?... Effectivement, et le malicieux Henri Heine ne manque pas de nous rappeler cette affirmation du

1. Ainsi que dans les versions de rechange de *Mignon* et de *Mireille*. Le *Werther* précité, de Dejaure et Kreutzer, leur avait frayé le chemin. Un « vieux serviteur » détournait le coup fatal et sauvait ainsi le héros. Nicolaï s'était appliqué à la même tâche, mais différemment. Dans l'ouvrage destiné à améliorer le roman de Gœthe, « le héros ne s'est pas tué, mais seulement souillé de sang de poulet ; car le pistolet, au lieu d'être chargé de plomb, ne l'était qu'avec une vessie de sang. Werther devient ridicule, continue à vivre, épouse Charlotte, bref, finit plus tragiquement encore que dans l'original de Gœthe ». (Henri Heine, *De l'Allemagne*.)

grand poète : « Mon compatriote Wolfgang Gœthe chante avec complaisance « que le Chinois, d'une main tremblante, peint sur verre Werther et Charlotte ». Mais en France notamment le public s'éprit du héros et de sa lugubre fin. Ce n'est pas lui — non plus d'ailleurs que le public allemand — qui eût approuvé « le petit épilogue très refroidissant » souhaité par Lessing et burlesquement réalisé par Dejaure et par Nicolaï.

Tout Paris pour Charlotte eut les yeux de Werther [1].

Curieux rapprochement : S'entretenant un jour de son ouvrage avec son *famulus* Eckermann : « Voilà bien, dit Gœthe, un être que, comme le pélican, j'ai nourri avec le sang de mon propre cœur. Il y a là assez de mes émotions intimes, assez de sentiments et de pensées pour suffire à six romans, non en un petit volume, mais en dix. Je n'ai relu qu'une fois ce livre [2], et

1. Le nombre est grand des succédanés de *Werther* qui éclorent en France ; il suffit de rappeler *Jacopo Ortiz, le Peintre de Salzbourg, Werthério Stellino, ou le Nouveau Werther, les dernières années du jeune d'Olban*. Et ce n'était qu'un commencement ! George Sand, dans sa préface à *Obermann*, annonçait que le mal de Werther, celui de René, celui du héros de Sénancour, ne figuraient que « sur la première page du livre des fléaux divins ! »

2. Ce n'était d'ailleurs pas une exception ; car Eckermann avait précédemment noté : « Nous avons parlé de *Werther*,

je me garderai de le relire. Ce sont des fusées incendiaires ! Je me trouverais fort mal de cette lecture, et je ne veux pas retomber dans l'état maladif dont il est sorti ». De son côté, Massenet déclarait « avoir mis dans *Werther* toute son âme et sa conscience d'artiste ». Et il semble bien, en vérité, que pour tous deux cette dramatique aventure constitua un moment de significative importance.

Le compositeur a écrit là son meilleur et plus touchant poème d'amour. Sa pensée y est plus forte, plus élevée, et s'exprime en un langage d'une sobriété plus vraiment émouvante qu'en ses autres ouvrages.

Le procédé du *leitmotiv* est ici employé sous forme mélodique ; les thèmes subissant, selon le cas, des accourcissements ou des transformations rythmiques.

N'oublions pas que Werther est, comme René, comme Saint-Preux et toute leur compagnie, « un enfant et un amant de la Nature ». La passion qui bouillonne en lui ne l'empêchera point de contempler avec une calme soumission cette nature qui l'entoure et l'enveloppe, et synthéti-

qu'il n'a jamais relu qu'une fois, environ dix ans après sa publication. Il a agi de même pour tous ses autres écrits. »

sant volontiers des impressions si diverses, il pourrait dire avec Obermann : « Tout est douleur, vide, abandon, si l'amour s'éloigne ; s'il s'approche tout est joie, espoir, félicité : une voix lointaine, un son dans les airs, l'agitation des branches, le frémissement des eaux, tout l'annonce, tout l'exprime, tout imite ses accents et augmente les désirs. La grâce de la nature est dans le mouvement d'un bras ; la loi du monde est dans l'expression d'un regard. C'est pour l'amour que la lumière du matin vient éveiller les êtres et colorer les cieux ; par lui les feux du midi font fermenter la terre humide sous la mousse des forêts ; c'est à lui que le soir destine l'aimable mélancolie de ses lueurs mystérieuses... Le silence protège les rêves de l'amour ; le mouvement des eaux le pénètre de sa douce agitation ; la fureur des vagues inspire ses efforts orageux, et tout commandera ses plaisirs quand la nuit sera douce, *quand la lune embellira la nuit*, quand la volupté sera dans les ombres et la lumière, dans la solitude, dans les airs et les eaux et la nuit[1]. »

1. Mme de Staël, qui, on le sait, considéra le romantisme avec une clairvoyance plutôt bienveillante, a écrit, à propos de la vogue, due à *Werther*, des sentiments exaltés : « De là

La lune... Ne l'oublions pas, car elle éclairera l'une des meilleures pages de la partition ; une mélodie exquise se glisse parmi les appels d'une valse lointaine accompagnant l'entretien de Charlotte et de Werther ; elle revient encore après l'explosion des aveux, et lentement s'achève tandis que la jeune fille « se retourne une dernière fois vers son compagnon éperdu de souffrance ». Dans sa lettre du 20 janvier 1772, celui-ci évoquait le souvenir de cette soirée : « Le jour, j'espère jouir au soir du clair de lune, et je reste dans ma chambre. Je ne sais plus bien pourquoi je me lève, pourquoi je me couche... » Ce « clair de lune » demeure à côté de tels vers de Virgile, de Shakespeare, de Lamartine et de Shelley, les poètes qui ont le

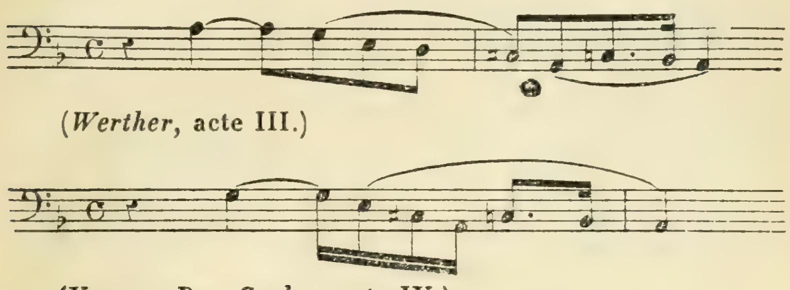
cet *enthousiasme obligé* pour la lune, les forêts, la campagne et la solitude ; de là ces maux de nerfs, ces sons de voix maniérés, ces regards qui veulent être vus, tout cet appareil enfin de la sensibilité, que dédaignent les âmes fortes et sincères... » Elle ajoute aussitôt : « L'auteur de *Werther* s'est moqué le premier de ces affectations. » (*De l'Allemagne.*) Soit ! Mais Chateaubriand se croyait obligé d'y adhérer, ainsi qu'en témoigne ce passage d'une lettre adressée à son ami Joubert : « Un petit bout du croissant de la lune était dans le ciel tout justement pour m'empêcher de mentir ; car je sens que, si la lune n'avait pas été réellement là, je l'aurais toujours mise dans ma lettre. » M. Anatole France, dans *Les dieux ont soif*, a noté l'influence de *Werther* sur un jeune jacobin. L'auteur, dit celui-ci, « est un jeune Allemand dont j'ai oublié le nom ».

plus amoureusement reflété sa féerique lueur.

Le deuxième acte contient un air d'une regrettable vulgarité, dans lequel Werther déplore frénétiquement le mariage de Charlotte avec Albert, personnage dont la neutralité, soit dit en passant, s'affirme en tout ce qu'il chante. Heureusement le rayon lunaire passe de nouveau dans l'orchestre, et l'amoureux, songeant à la Mort, l'évoque en une fort belle imploration au « Père qu'il ne connaît pas ». Autour de ces élans volète et bourdonne la rieuse et riante sœur de Charlotte, ce qui leur apporte un adroit contraste. On regrette seulement que cette jeune personne, ayant vu disparaître le héros qu'elle aime secrètement, se mette à fondre en larmes ; car nous attendons d'autres larmes, autrement tragiques, et nous sommes plus agacés qu'émus par les malheurs de Sophie.

Le prélude du troisième acte prépare l'auditeur à la lecture des lettres de Werther par Charlotte, l'une des meilleures inspirations de Massenet. Le duo des deux sœurs est bien venu ; il serait meilleur sans cette apologie du rire à laquelle se livre la cadette, uniquement, sans doute, « pour montrer sa belle voix ». Suit l'*arioso* des « larmes », précédé d'un dessin

orchestral involontairement imité du *Don Carlos* de Verdi, et qui est empreint d'une juste émotion[1].



(*Werther*, acte III.)

(Verdi : *Don Carlos*, acte IV.)

Vient la lecture d'Ossian, tout à fait appropriée au texte par la notation musicale, y compris la harpe d'Erin. (Lorsque Gœthe, en 1774, faisait traduire par Werther ce poème gaélique de l'adroit Macpherson, il ne prévoyait pas que, cinquante ans plus tard, il n'y verrait plus que des « apparitions moqueuses, abattues, comme une mauvaise épidémie, sur un siècle débile ! »)

La scène de la remise des pistolets n'est naturellement pas négligée. En fait, le mari de Charlotte commet là un assassinat dont la faible amoureuse est la complice quasi inconsciente[2].

1. Les vers de cet *arioso*, ainsi que le début de ceux évoquant le rire, sont empruntés au recueil des *Poésies posthumes* de Thérèse Maquet.

2. Napoléon Ier blâmait cet envoi, par Charlotte, des pistolets à Werther, sans qu'auparavant elle eût cru devoir dire à

Elle s'efforce d'ailleurs de racheter sa passivité, et un très beau prélude nous dépeint sa course affolée à travers la nuit. La suprême entrevue, où reparaît le thème du *clair de lune*, est un peu longue, mais très scéniquement conduite, et s'achève enfin sur le cruel contraste des chants enfantins de Noël avec le déchirement des suprêmes adieux.

Le livret du *Jongleur de Notre-Dame* dut plaire à Massenet, indépendamment de ses mérites intrinsèques, par ce fait qu'il ne contient point de rôle de femme. Donc, il allait pouvoir montrer au public que l'amour humain n'était pas son unique domaine, et qu'une pièce où seuls des représentants du sexe laid seraient appelés à paraître, pourrait, avec autant de bonheur que les autres, solliciter les faveurs de sa muse ! Il risqua la partie et gagna l'enjeu.

Albert un seul mot lui faisant part de ses pressentiments et de ses craintes. Aucun motif de silence n'était suffisant en face de la nécessité pressante de sauver la vie de son ami. Gœthe convenait que l'empereur avait raison. Ajoutons que ce dernier blâmait l'auteur d'avoir montré son personnage conduit au suicide, non pas seulement par sa passion malheureuse pour Charlotte, mais aussi par les chagrins de l'ambition froissée. « C'était, disait Napoléon, affaiblir l'idée que se fait le lecteur de l'amour immense de Werther pour cette femme. » (V. *Conversations de Gœthe avec Eckermann*, 4 janvier 1824.)

Était-il, au fond, si difficile à gagner ? Jadis un trouvère employait, pour exalter la Sainte Vierge, les mêmes mots et les mêmes notes que pour chanter la dame de ses pensées. « Tout au plus, au lieu de Marote la bergère, dit-on la Vierge Marie, et cette substitution fait à peu près seule un chant religieux de ce qui auparavant était une pastourelle ou une chanson courtoise [1]. » Simple transposition, qui ne s'opère pas moins facilement de nos jours qu'au XIVe siècle. Et, plus que tout autre, Massenet possédait la dextérité nécessaire pour que le public n'y vît que du feu... sacré.

Il fut vite conquis par les épisodes variés qui se succèdent sur la place publique, devant l'abbaye de Cluny. Jean, le bon jongleur, essuie les ironiques brocards de la foule qui repousse impitoyablement ses offres de services. Peut-être, ainsi que le fera *la Grande coustume de France*, méprise-t-elle les « jongleurs, basteleurs et joueurs de cordes et tous autres jeux diffamez ». Après avoir vainement proposé des tours de passe-passe, et des chants patriotiques sur *Roland*, *Charlemagne*, *Pépin*, (« Peaux de lapins ! » réplique un lous-

1. Pierre Aubry, *Trouvères et Troubadours*.

tic. Avait-on déjà tant d'esprit il y a six cents ans ?) il chante l'*Alleluia du vin*. Mais son triomphe est bref; un prieur austère l'interrompt, le tance et finalement le décide à entrer en religion. Nous avouons regretter que les arguments théologiques se trouvent insuffisants à déterminer une conversion que seuls concluent et parachèvent les arguments alimentaires. Le deuxième acte nous montre les divers travaux des moines, peintre, sculpteur, musicien surtout, qui répètent avec un louable zèle les hymnes liturgiques. Mais le chanteur profane qu'est resté Jean se sent mal à l'aise en cette *schola cantorum*. Il ne sait que manger et prendre du ventre. Le prieur, religieux érudit, emprunte à la partition de *Werther* et à celle du *Cid* un dessin d'orchestre, afin d'en accompagner de sages conseils adressés à ce Gringoire monacal et aux moines artistes qui prêchent chacun pour son art favori. Le moine cuisinier apparaît à son tour. De là un mélange, savoureux sans doute, mais un peu hétérogène, de gourmandise et de mysticisme, tel que pourrait être un Essai de théologie culinaire dû à la collaboration de Saint Jean de la Croix et de Brillat-Savarin. Jean le jongleur, un peu plus naïf tout de même que nature, finit par offrir à

la Vierge l'hommage de ses talents professionnels : chants de guerre, romances d'amour, enfin la Pastourelle de *Robin et Marion*, avec des paroles différentes du texte primitif, et où se trouve supprimé le familier « Robichon ». Les moines, accourus à l'improviste, et d'abord scandalisés, reviennent bientôt à de meilleurs sentiments en voyant le tableau où est figurée la Madone s'illuminer d'une clarté surnaturelle. Jean, salué par eux comme un saint, expire doucement au milieu des joies extatiques d'un Paradis conquis à peu de frais.

Sur ce poème si artificiellement naïf, le compositeur a, cela va sans dire, écrit la musique la plus artificiellement naïve : épisodes populaires, chants religieux, manuels de cuisine, élévations paradisiaques, tout est conçu et exécuté avec une incomparable sûreté de main. « Heureux les simples, car ils verront Dieu ». Ce verset de l'Évangile sert d'épigraphe au charmant ouvrage. Jamais simplicité ne fut mieux élaborée, et nous nous garderons bien de redire après La Rochefoucauld : « La simplicité affectée est une imposture délicate ». Non ; il n'y a ici ni affectation, ni encore moins imposture ; mais un art consommé, une préciosité can-

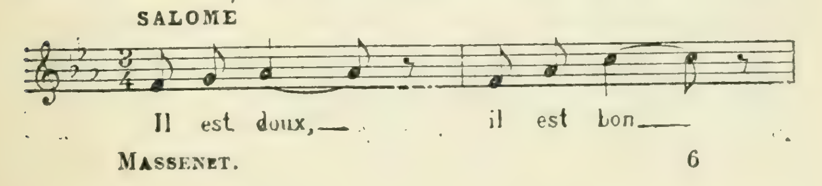
dide, une surprenante adresse qui font du *Jongleur de Notre-Dame* un petit chef-d'œuvre d'ingéniosité. Le point culminant en est probablement la *Légende de la Sauge*, dont le thème revient, en un pieux attendrissement, dans la *Pastorale mystique* par où s'ouvre le dernier acte.

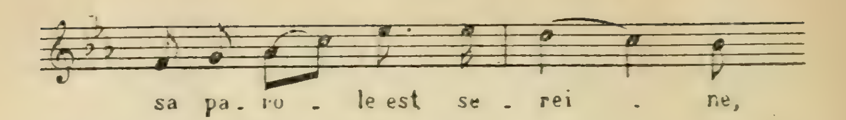
Beaucoup moins habile assurément est le livret d'*Hérodiade*[1], et ni l'Évangile, ni ceux qui d'après lui ont commenté, par la plume ou le pinceau, l'un de ses plus dramatiques épisodes, ne s'y sauraient reconnaître. Saint-Saëns pouvait à bon droit, en invoquant Regnault et Flaubert, s'étonner de la métamorphose aussi soudaine qu'imprévue, grâce à laquelle ce « type étrange de puberté lascive et d'inconsciente cruauté qui a nom Salomé, fleur du mal éclose dans l'ombre du temple, énigmatique et fascinatrice, s'était changée en Marie-Magdeleine ». Il nous souvient que Jules Lemaître se plaignait d'un portrait de la « tête d'aigle » du prince de Condé tellement adoucie

1. Depuis lors ont été écrites et jouées deux *Salomé* d'après la tragédie d'Oscar Wilde : l'une de M. Richard Strauss (1908), l'autre de M. Antoine Mariotte (1909).

et limée qu'il en ressemblait à Mme Bartet. Pareille aventure échoit en même temps à Jean-Baptiste et à Salomé. Quoi! c'est là le rude prédicateur nourri de sauterelles et de miel sauvage! Quoi! c'est là une fille d'Hérodias, qui poussa la piété et l'obéissance filiale jusqu'à demander la tête du précurseur en échange de ses entrechats! Il y a vraiment de quoi décourager les plus indulgents des critiques. Aussi ne nous livrerons-nous pas à une analyse un tant soit peu circonstanciée de ces sept tableaux où circulent beaucoup d'Hébreux et de Romains, et où de nombreux ensembles et des scènes mouvementées s'efforcent vainement de dissimuler le vide de la pensée et l'incohérence de l'action.

Dès le commencement, après une scène de dispute entre *mercantis* vivement conduite, se déploie un air devenu célèbre, et très caractéristique de l'enveloppante et langoureuse originalité du maître. On y observe le parallélisme des membres de la phrase mélodique, déjà signalé, et que nous retrouverons fréquemment :





Malheureusement la même atmosphère entoure les cris amoureux du barbare Hérode appelant Salomé ; et le duo, d'ailleurs fort enlaçant, de cette dernière et du prophète à bon droit étonné, conviendrait mieux à une Manon judéenne qu'un Des Grieux d'alors s'efforcerait de convertir.

Le deuxième acte est tout à fait remarquable. L'air d'Hérode, si prenant et si passionné : « Vision fugitive… », la danse babylonienne ; les chœurs des Juifs et ceux des Romains, sont autant de morceaux bien frappés et d'une heureuse venue.

Le troisième acte débute par une invocation du sage Phanuel aux étoiles, qui n'est pas dénuée de grandeur. Il en est de même du premier thème de la *marche sainte*, qui rappelle celui de la prière dans *Rienzi*, et des ensembles suivants, brillamment équilibrés et d'une réelle puissance.

Le prélude du quatrième acte est construit sur une mélodie extrêmement tendre qui avait déjà célébré l'amour de Salomé pour le récalcitrant prophète, et qui acquiert ici toute sa lan-

goureuse plénitude. On goûterait davantage le monologue tour à tour résigné et angoissé de celui-ci : « Dis-moi pourquoi... », si ses transports amoureux ne constituaient un défi de plus en plus absurde à la tradition et au bon sens. Le Baptiste respirant « cette enivrante fleur » qu'est la fille d'Hérodias, et la pressant « sur sa bouche en murmurant : je t'aime ! », dépasse vraiment les privilèges, pourtant si considérables, réservés aux ténors.

Il serait regrettable d'oublier les airs du ballet consécutif à cette étrange scène, et qui sont charmants. L'opéra se termine par une fâcheuse explication entre les deux femmes, à laquelle personne, à commencer par les auteurs, n'a jamais rien pu comprendre. Il y est question d'un « spectre vengeur », et d'un « hymen infâme ». Après quoi Hérodiade, mieux avisée que Lucrèce Borgia en pareille circonstance, s'écrie, en voyant luire un poignard dans la main de Salomé : « Je suis ta mère ! » Sur ce, sa fille, mue par un louable sentiment, se tue sans hésiter. Tout est bien qui finit bien.

En somme, *Hérodiade* renferme de belles pages, à côté de hors-d'œuvre un peu trop voyants et de turbulences destinées à secouer le public.

Plus sobre va se montrer la troisième œuvre scénique où Massenet aura traité un sujet religieux.

Thaïs, comme tout ce que traça la plume de M. Anatole France, ne peut évidemment pas gagner à une transformation en livret d'opéra [1]. Il n'y demeure plus rien du scepticisme élégant de la pensée, non plus que de la finesse incomparable du style. Il en subsiste néanmoins d'intéressants épisodes, lesquels, reliés tant bien que mal, fournirent au musicien une base suffisante à l'érection de son édifice. Mais surtout n'allez pas y chercher le reflet de ce qui vous séduisit dans le roman, lequel, on le sait, a outrageusement caricaturé, en sa diabolique péroraison, l'authentique légende contée dans les *Vies des saints pères du désert*.

Et d'abord Paphnuce a mué son nom en celui d'Athanaël. Cela n'a l'air de rien, et cela est immense. Jamais Paphnuce ne se fût concilié les faveurs de la muse du compositeur, non plus que

1. Thaïs avait primitivement formé un poème, transmué plus tard en roman, et dans lequel l'héroïne est ainsi résumée :

Elle avait de son corps fait à l'Esprit du mal
Non pas un logement, mais bien un arsenal

l'accueil d'un directeur d'opéra. Athanaël, au contraire, sonne agréablement et inspire confiance. C'est le nom d'un homme évidemment prédestiné à la passion amoureuse. Pourquoi, en conséquence, se plaindrait-on de la vigueur avec laquelle le compositeur a représenté ses ardeurs sensuelles et ses frénétiques désirs ? Dès sa tumultueuse invocation — de grandiose allure — à la « terrible cité » alexandrine, le personnage est bien campé, et il persévèrera dans sa vigoureuse individualité jusqu'à la chute de sa foi qui coïncide avec celle du rideau.

D'autre part, la grâce et l'élégance efféminées, le luxe étincelant et l'engageante luxure ont été peints avec tout le relief désirable dans les chants du sybarite Nicias et de ses aimables esclaves ; Crobyle et Myrtale. En vérité, M. Anatole France, dont nous avons plus haut mentionné le ravissement, avait bien raison de louer la phrase enlevante : « Assieds-toi près de nous... » Il ajoutait, d'ailleurs : « L'air à Eros, le duo final, tout est d'une beauté charmante et grande. »

De fait, les appels de la courtisane à son miroir et à Vénus, aussi les douces paroles inspirées par la statuette d'Eros, sont d'exquises musiques, d'une clarté limpide et d'une émou-

vante mélancolie tout à la fois. Et il semblerait qu'ici Massenet se soit attaché non seulement à la Thaïs du roman, mais aussi à celle que célébra si bien le poète Ménandre.

La *méditation* si connue, chantée par le violon, a été peut-être trop entendue, mais on ne saurait vraiment le lui imputer à crime. C'est une sorte de cantilène bien posée, bien développée, et dont l'ampleur a l'air de s'étendre comme un voile de religieuse sur les vêtements de la courtisane convertie à la vraie foi par la prédication du cénobite.

Vient l'oasis avec le duo d'amour (car le pourrait-on dénommer autrement ?) de ces deux protagonistes. Pour l'un d'eux, en effet, c'est bien l'amour, et dans tout ce qu'il offre de plus horrifique, puisqu'il s'attaque à un saint bientôt transformé en possédé du démon : Pour parler comme Pascal, « la cause en est un je ne sais quoi, et les effets en sont effroyables. » Athanaël les confie à son frère Palémon en une explosion passionnée. Puis il court rejoindre Thaïs expirante, tandis que le thème de la méditation reprend le cours de ses chastes et voluptueux méandres. En vérité, il nous paraît que tout ceci, et de même les entretiens des anachorètes et les prières des

« filles blanches », forme une série de tableaux disposés avec goût et éclairés d'une émotion vraiment authentique.

Je vois bien, sur l'en-tête du *Cid*[1] de A. d'Ennery, L. Gallet et Ed. Blau, qu'ils ont écrit leur livret « d'après Guilhem de Castro et Corneille », mais je ne vois guère ce qu'ils ont pris au premier de leurs inspirateurs, sauf les scènes de batailles, les cris belliqueux et une ou deux scènes religieuses. Ils auraient pu, au moins, d'accord avec notre Corneille, lui emprunter le personnage de Don Martin Gonzalez, *aliàs* Don Sanche, ce qu'avait fait Guillard pour l'opéra de Sacchini. Ils auraient dû, en tout cas, ne point gâcher des vers du *Cid* français fort maladroitement

1. Le classique chef-d'œuvre avait été musicalement traité à plusieurs reprises, bien avant *le Cid* de Massenet, notamment par Sacchini, dont l'œuvre connut plusieurs avatars : *Il Cidde*, dramma per musica, poème de Giovacchini Pizzi, Rome, 1769 et Lisbonne, 1773 ; *Il Cid*, opéra, poème de Giovan Gualberto Bottarelli, Londres, 1773 ; *Chimène*, ou *le Cid*, poème de Guillard, représenté à l'Académie royale de musique, Paris, 9 février 1784 ; la partition offre des beautés de premier ordre. — On peut citer aussi une *Cimène* de Bassani et Zucchini, Venise 1721 ; *il Cid delle Spagne*, de Farinelli, joué en Italie (1797) ; *il Cid*, de Savi, Parme, 1834 ; et deux *Cid* allemands, l'un de Neeb, l'autre de Cornélius (1857 et 1865). — Notons aussi que Weber conçut le dessein d'écrire la musique d'un *Cid*, malheureusement demeuré à l'état de projet.

insérés et au besoin coincés dans les leurs[1]. Quelques exemples textuels suffiront à faire mesurer les funestes effets de ce tripatouillage.

CORNEILLE

— Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas.
— Ne le méritait pas ! Moi ?
— Vous.
— Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

MM. D'ENNERY, GALLET ET BLAU

— Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas.
— Ne le méritait pas ! Moi ?
— Vous.
— Téméraire vieillard, ton impuden
Aura sa récompense.

1. Car, en effet, il y a « la manière », et les librettistes du *Polyeucte* de Gounod : Jules Barbier et Michel Carré, avaient témoigné de plus de respect pour Corneille. Au reste, celui-ci n'eut jamais de chance dans ses adaptations à la scène lyrique : *Les Horaces* de Guillard, que la musique fût de Salieri ou de Porta, le *Poliuto* de Donizetti, sans compter divers *Cinna*, en font preuve. M. Widor reconnaît, à propos du *Cid* de Massenet, qu'il eût gagné « à rester uniquement la tragédie du grand Corneille, comme peut-être aussi le *Polyeucte* d'un autre de nos illustres confrères ».

Rappelons enfin l'opinion de Berlioz, relativement à l'*Iphigénie en Aulide* de Glück, pour laquelle le bailli du Roullet avait « inutilement (et ceci est vraiment coupable) gâté des vers de Racine, qui pouvaient parfaitement entrer avec leur pure beauté dans les récitatifs ». (Introduction de *la Damnation de Faust*.)

CORNEILLE

O rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?

D'ENNERY ET Cie

O rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie!
Ah ! pourquoi n'ai-je pas, au tombeau glorieux,
Avant cette infamie
Rejoint les grands aïeux ?

CORNEILLE

— Rodrigue, as-tu du cœur ?
— Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure.
— Agréable colère !

D'ENNERY ET Cie

— Rodrigue, as-tu du cœur ?
— Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure.
— Ah ! j'aime ta colère...

CORNEILLE

— Rodrigue, qui l'eût cru ?
— Chimène, qui l'eût dit ?

D'ENNERET Y Cie

— Rodrigue, qui l'eût pensé ?
— Qui nous l'aurait dit, Chimène ?

Comment toutes ces vilenies, et bien d'autres

encore, accomplies avec le plus incroyable sang-froid, n'ont-elles donc point exaspéré le compositeur, à qui l'on est tenté de dire, avec Philinte :

> Ne les voyez-vous pas, ou les excusez-vous ?

Toujours est-il qu'il les a endossées. Peut-être les a-t-il pardonnées en faveur de l'onguent mystique dont ses complices ont enduit leur livret, d'après l'espagnole *Jeunesse du Cid.* Et c'est là un élément qu'il avait à cœur d'incorporer à ses œuvres, toutes les fois que la vraisemblance ne s'y venait point opposer. Enfin il pouvait déployer la multiplicité de ses habiles ressources dans un opéra à la manière de Meyerbeer ou d'Halévy, auquel rien ne manquait de toutes les « attractions » du genre : Musique religieuse, civile et militaire, duel, chœurs de soldats, pompe royale, ballet, apparition, voix célestes et cortèges sensationnels.

Malheureusement l'héroïsme n'était pas naturel à la musique de Massenet, et les « Navarrois, Maures et Castillans » ne devaient pas la redouter beaucoup, encore que les obligeants collaborateurs de Corneille eussent ajouté aux deux

vers initiaux du fameux défi, deux autres lignes, du dernier galant :

Accourez par les mers, par les monts et la plaine,
La terre est à Rodrigue, et Rodrigue à Chimène !...

Quelques morceaux, toutefois, sont heureusement conçus : L'air : *Pleurez, mes yeux*... soupiré par la malheureuse héroïne, est d'une touchante mélancolie ; et une belle clarté ensoleille la grande place de Burgos où l'Infante élève son gracieux *Alleluia*. Le ballet contient de jolis airs nationalisés espagnols par leurs titres. En un tout autre genre il sied d'approuver la fière protestation de Don Diègue :

Qu'on est digne d'envie
Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie !

admirable couplet qui a encore engagé les auteurs du livret à gratifier Corneille d'une leçon de versification. Le musicien l'a accompagné d'un dessin orchestral au rythme meyerbeerien, tel qu'en présentent *les Huguenots* et *l'Africaine*, et qui est ici fort congrûment employé [1].

1. Le dessin orchestral qui signale l'entrée de Rodrigue contient aussi une réminiscence meyerbeerienne, empruntée à la Marche du *Prophète*.

A tout prendre, et en dépit d'inévitables faiblesses, l'œuvre, très scénique, demeure estimable et se laisse écouter sans déplaisir. Seulement il est bon en ce cas d'oublier *le Cid* de Corneille, « le premier et le plus beau des drames romantiques,... le récit du combat contre les Mores, notre plus ardente page épique... les stances de Rodrigue, au lyrisme éclatant et mélodieux »... la pièce « tout espagnole » dont le grand poète a fait « une pièce toute humaine, d'une universelle humanité »[1].

Opéra pour opéra, il est permis de préférer *le Roi de Lahore*. D'abord, aucune ombre redoutable ne vient planer au-dessus du sujet. Celui-ci provenait, écrivit-on alors, d'une légende hindoue. Soit ! mais on pouvait, avant d'y remonter, s'arrêter à *la Vestale* de Spontini et au *Lac des fées* d'Auber[2]. Peu importe, au surplus, et il faut convenir que la donnée, originale en soi, est ingénieusement traitée.

Il s'y agit d'un amour plus fort que la mort, et cela est fort beau ; le *Cantique des cantiques*

1. Auguste Dorchain : *Pierre Corneille.*

2. Dans son livret, Scribe croyait avoir imité une ballade germanique, alors qu'en réalité le sujet provenait du *Lai de Graelan*, de Marie de France, ce qui le fait remonter au XIIIe siècle.

lui-même n'était pas allé au delà de *Fortis est ut mors dilectio*.

La prêtresse Sita, faussement accusée de sacrilège, est aimée du roi de Lahore, Alim, et lui rend son amour. Le roi, tué par trahison au milieu d'une bataille, et enlevé jusqu'au paradis d'Indra, en dédaigne les joies et demande à revenir sur terre auprès de la bien-aimée. Il ne le peut qu'à la condition, par lui acceptée, d'abdiquer toutes ses dignités d'autrefois. — Il rejoint donc Sita, mariée à l'usurpateur Scindia qui jadis avait trahi son maître. L'ayant vainement revendiquée, il va s'enfuir avec elle, lorsque Scindia les fait arrêter. Sita se poignarde, entraînant vers la mort, ou plutôt vers la vie lumineuse de l'Infini, celui qu'elle aime et à qui Indra l'unit pour jamais.

La partition suit de très près le poème et s'en inspire avec une juvénile sympathie qui en atténue les rares gaucheries. D'abord une ouverture en annonce les principaux thèmes. Puis des chœurs se font entendre, parmi lesquels celui des vestales — je veux dire des prêtresses d'Indra — se détache avec la pureté d'un cantique. Les aveux de Sita sont notés avec justesse, et les ensembles établis avec une louable entente de l'effet scénique. On

peut regretter que le farouche Scindia roucoule un peu trop langoureusement. Ses mélodies sont trop galantes [1].

Et jusqu'à « je vous hais », tout s'y dit tendrement...

Un entr'acte évoquant les sonneries guerrières qui sillonnent le fracas de la bataille, et un joli duo entre Sita et sa suivante précèdent la scène de la trahison, magistralement conduite. On souhaiterait plus de vigueur dramatique à la scène d'amour qui se termine par la mort d'Alim.

Nous voici maintenant au sommet du mont Mérou, parmi les bienheureux réunis autour d'Indra. Peindre musicalement un pareil tableau n'allait point sans péril. Souvenons-nous des merveilleuses descriptions du Jéhovah indou : Il est « la lumière sans voile, le soleil, le jour d'Orient qui donne une forme à ce qui en manque ; le voyageur céleste, l'archet nomade à la chevelure d'or qui est monté au plus haut du ciel, le chef de l'armée des rayons increéés. Les prières affluent dans son sein comme les eaux dans le lac. En lui est l'unique puissance,

1. En l'une d'elles cet Indou paraît se ressouvenir de l'*Aveu* par où débutent les *Pensées fugitives* d'A. de Castillon, antérieures de quelques années au *Roi de Lahore*.

l'unique sagesse, il est la lumière des lumières [1]. »

De cette sorte de Walhalla sublimé Massenet a donné une fort agréable transcription scénique. La *Marche céleste*, le ballet qui la suit et dans lequel s'épanouit une phrase déjà chantée par les cigarières de *Carmen*, sont en vérité de charmantes pages [2]. Et le musicien s'élève ensuite jusqu'au sommet du Mérou sacré. L'entrée d'Alim, ses supplications, les arrêts prononcés par le dieu :

Qu'il soit lui ! Qu'il ne soit plus lui !
Qu'il dorme dans la tombe et marche sur la terre !
Que son âme immortelle ait un corps de poussière !

les répliques du chœur, tout cela est incontestablement d'une noble et tragique beauté.

Le quatrième acte, outre son *Cortège* qui semble une brillante réplique de la *Marche Indienne* de *l'Africaine*, et les anticipations amoureuses de Scindia, contient un brillant *finale* ;

1. *Rig-Véda.*

2. Toutefois, en relisant ce ballet, « demandez-vous si la danse classique, par ses moyens remarquables en soi, mais d'un style totalement incompatible avec tout exotisme, peut prétendre aucunement exprimer ses langueurs et ses coruscations, l'enivrante et voluptueuse atmosphère du Paradis d'Indra ». (Jean d'Udine : *Qu'est-ce que la Danse ?*)

le cinquième, enfin, synthétise les motifs précédemment ouïs, et conclut fort honorablement une œuvre vibrante de jeunesse et d'espoir, — en outre fort habilement élaborée. Elle constituait un rajeunissement inattendu de la formule qui nous avait valu, quarante ans plus tôt, de très remarquables opéras, et somme toute se rapprochait davantage de l'esthétique de Spontini, de Meyerbeer ou d'Halévy que de celle, toute récente de Gounod, bien que l'essence musicale accusât, chez Massenet, une évidente parenté avec celle de l'auteur de *Roméo et Juliette*. Il est donc, dans le *Roi de Lahore*, ainsi qu'il le sera dans ses opéras suivants, partagé, sinon tiraillé, entre deux directions opposées.

Esclarmonde fut l'œuvre préférée de Massenet, nous l'avons dit plus haut. Il est d'ailleurs permis de ne point partager cette préférence. Le sujet en est donc tiré, avec une louable habileté, d'un roman de chevalerie : *Partenopeus de Blois*[1]. Fille de l'empereur d'Orient Phorcas, lequel est en outre magicien et renonce à la puissance

1. Quelques ouvrages lyriques ont été extraits chez nous des romans de chevalerie. Sans oublier l'*Amadis* de Lully, on peut citer : *Robert le Diable* de Meyerbeer, *le Lac des fées* d'Auber (v. plus haut, p. 92), *la Magicienne* d'Halévy, *Roland à Roncevaux* de Mermet, les *Quatre fils Aymon* de Balfe, Le *Lancelot* de Victorin de Joncières, etc.

souveraine pour se consacrer, dans la solitude, à des études mystérieuses, la belle Esclarmonde attire à elle le chevalier Roland et se donne à lui. Mais c'est à condition qu'il garde le secret sur leurs amours. Armé d'une épée magique, le vaillant amoureux va combattre les Sarrasins et délivrer la ville de Blois par eux assiégée. Il trahit alors la parole donnée. — Enfin, dans la forêt des Ardennes il rencontre Esclarmonde et son père. La mort va être le salaire de sa trahison, à moins que la magicienne ne renonce à son amour. Nous pouvons d'ailleurs être tranquilles, car, à la suite d'un tournoi où naturellement il continuera d'être vainqueur, Roland épousera, *coram populo*, celle qu'il n'a cessé d'aimer — et qui n'a cessé de l'aimer.

Religion, chevalerie, féerie, volupté, aventures fantastiques, et enfin poésie légendaire, tout se réunissait assurément dans ce poème pour séduire Massenet. Il y trouvait en outre l'occasion d'y exercer un certain wagnérisme à l'usage des gens du monde, par l'emploi du *leit-motiv* pratiqué à satiété, et avec une insistance parfois abusive. Mais en même temps, et par un éclectisme un peu trop généreux, il traçait une vaste carte d'échantillons dans laquelle les amateurs

pouvaient apprécier, à leur choix, du Wagner [1], du Gounod, du Meyerbeer, du Reyer, du Verdi, et même des souvenirs d'opérette. De là un ensemble assez bariolé, mais dans lequel — et le contraire nous eût déçu — l'amour, aussi peu platonique que possible, occupe la première place. On peut, à cet égard, en détacher d'excellentes pages, telles mélodies du chevalier, telles cantilènes d'Esclarmonde ; mais surtout le fameux duo d'amour qui s'accomplit « sous un arbre gigantesque qui abaisse ses rameaux et les déroule pour la nuit nuptiale autour des amants extasiés ». A un moment donné l'arbre, sentant bien que l'abri de ses feuilles ne voilera point suffisamment les transports de la magicienne et de son ténor, fait un signe discret au machiniste. Un pudique rideau s'abaisse à son tour pour protéger les regards des non moins pudiques spectateurs. Mais à quoi bon ces chastes précautions ! Les oreilles se substituent aux yeux, et l'orchestre, éperdu de volupté, ne leur fait grâce d'aucun détail.....

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle.

1. L'influence du *leit-motiv* wagnérien sur *Esclarmonde* a été fort bien étudiée par Léonce Mesnard dans un de ses *Essais de critique musicale*.

Du beau vers de Victor Hugo retranchez les deux dernières épithètes; mais tenez pour certain que jamais la première ne fut mieux justifiée par une plus abondante, habile, expressive, parlante et — comment dirons-nous? — agissante instrumentation!

En une jolie page, Jules Lemaître philosopha très agréablement sur la morale — ou l'*amorale* — à dégager de ce luxuri...ant poème musical. Et, tout en se défendant, lui, « si peu musicien, d'avoir une opinion quant à l'œuvre nouvelle de Massenet », il n'omit cependant point d'en louer « les souples mélodies, longues et caressantes comme des vagues ou comme des femmes [1] ».

Voici encore de la chevalerie et de la légende amoureuse, cette fois évoquées d'après Boccace [2].

1. *Billets du matin*, 14 mai 1889.

2. Au nom du célèbre conteur et à celui de son compatriote Pétrarque on en peut ajouter bien d'autres : Hans Sachs, Steinhowel, — et plus près de nous Frédéric Halm, en Allemagne ; Chaucer, dans ses *Canterbury tales* et *The pleasante comedie of patient Griselidis* en Angleterre ; Olivier de la Marche, dans *le Parement des dames*, et le *Mystère de Griselidis*, enfin Perrault, en France. Le célèbre librettiste italien Apostolo Zeno a écrit sur ce fécond sujet une *Griselda* qui, de 1701 à 1803, a été mise en musique successivement par Pollaroli, Chelleri, Predieri, Capelli, Orlandini, Scarlatti, Bononcini, Conti, Caldara, Albinoni, Vivaldi, Torri, Latilla, Piccinni et

Grisélidis avait plu aux abonnés de la Comédie-Française. Pourquoi ne plairait-elle pas de même, une fois parée de musique, à ceux de l'Opéra-Comique? « J'aimais beaucoup cette pièce ; tout m'en plaisait, » nous dit Massenet. Et en effet elle convenait particulièrement à ses élans de tendresse et à ses pointes vers le comique. On sait quel en est le sujet : le marquis de Saluces a épousé l'humble et ravissante Grisélidis, et de leur union est né un fils, Loys. Mais l'heureux époux doit partir en croisade, laissant à sa femme, en qui il a pleine confiance, une liberté dont il sait qu'elle n'abusera point. Toutefois le Diable veille, qui parie de faire chanceler cette rare vertu. Diverses épreuves sont manigancées par lui et sa femme, sorte d'acariâtre mégère dont on peut dire qu'elle ne vaut pas le Diable : séduction par l'amour en la personne d'Alain, tendre compagnon d'enfance ; enlèvement du petit Loys, etc. Heureusement sainte Agnès est là qui protége les nobles conjoints. La sainte Palermitaine apparaît à ses sympathiques

Paër. — Après cette série sont venues trois autres *Griselda*, l'une de F. Ricci (1847), la deuxième de Scarano (1887), la troisième de Cottrau ; ces deux dernières représentées en 1878. Enfin Bizet avait commencé une *Griselda* dont il détruisit le manuscrit.

compatriotes au milieu d'une resplendissante lumière, et tout finit par des chansons,... nous voulons dire, par des cantiques d'actions de grâce.

Jamais livret ne se prêta mieux à la musique la plus variée. Aussi Massenet aborda-t-il avec autant de plaisir que de réussite cet aimable recueil de chants religieux, pastoraux, amoureux et comiques. Que le marquis, au moment du départ pour la Terre Sainte, exhale sa douloureuse émotion, que Grisélidis lui envoie sa pensée fidèle en une simple et touchante rêverie, ou qu'elle implore le ciel en une fervente prière ; qu'elle exprime un amour non moins sincère que son amour conjugal au candide Alain ; que le Diable enfin se querelle avec son épouse Fiamina, tous ces épisodes sont marqués au coin de la plus délicate et de la plus fraîche inspiration. C'est là du Massenet encore tout parfumé de jeunesse et de bonne humeur.

Insistons sur ce dernier trait : il y a, dans les rôles du Diable et de sa légitime compagne, une verve primesautière et gauloise, dans laquelle le musicien a fait fredonner l'opérette la plus délurée. Dans leurs doux propos échangés on croit reconnaître le dialogue de Sganarelle et de Martine dans le *Médecin malgré lui* : « Coquin,

misérable ! — Carogne aux perfides attraits ! » Massenet rappelle ici Gounod mettant si gaiement en musique la comédie de Molière. Saluons-là, cette gaîté qui ne nous apparaîtra plus guère !

Avec *le Mage* nous revenons — ce qui ne signifie pas que nous remontons — au « grand opéra ». La donnée du poème ne manque ni d'intérêt ni de grandeur[1].

Zarastrâ, ayant vaincu les Touraniens, revient triomphant dans la cité de Bakhdi. Aimé de deux femmes, il se retire au désert pour se consacrer au culte d'Ahoura-Mazda. Après de dramatiques événements sur lesquels nous passerons, le héros finit par s'unir à celle qu'il aime, malgré les obstacles suscités par une rivale, et sur eux vient descendre la bénédiction du dieu[2].

Tout cela est fort bien, et il y avait place pour de larges fresques, arrangées en diptyques, où

1. Zoroastre — mais avec une affabulation toute différente — inspira jadis deux ouvrages : le bel opéra de Rameau qui porte ce titre (livret de Cahusac, 1749), et une version italienne du même, musique d'un certain Johann-Auguste Adam (1762).

2. « Je suis Ahoura-Mazda, celui qui t'a créé, celui qui t'a élu... Et la belle Ardouizour, transformée en l'Ange de la Victoire, se jette au cou de Zoroastre comme l'épouse se jette au cou de l'époux. » (Ed. Schuré : *l'Evolution divine ; du Sphinx au Christ*.)

seraient peintes les luttes symboliques entre les Dévas et les Kéroubim. Quels paysages préhistoriques, quelles scènes barbares à brosser vigoureusement !

C'est ici qu'apparaît, plus encore que dans *Hérodiade* et *le Cid*, la difficulté, disons mieux, l'impossibilité, pour le tendre et charmant musicien, de sortir des scènes d'amour ou de tout ce qui peut les préparer. Qu'importent l'époque, la tradition, les situations ethnographiques, les caractères de races ! Les mêmes dessins, les mêmes effets conviendront à Varedha et à Salomé, à Zarastrâ et à Rodrigue ; et seuls les décors nous affirmeront les diversités de personnages et de milieux. Au demeurant, airs, duos, marche religieuse, ballet selon les formules déjà connues ; mais rien qui se rapporte spécialement à l'héroïque et radieuse épopée, ni qui évoque, ne fût-ce qu'un moment, les enseignements du *Zend-Avesta*.

Ne croyons pas qu'avec *Sapho* l'empreinte soit très différente. Le « réalisme » du roman d'Alphonse Daudet, conservé dans la pièce et transféré dans le livret, ne sert guère que de cadre à un duo d'amour en quatre actes, avec tous les

aspects, toutes les attitudes qu'il comporte. Aussi bien se montra-t-on assuré que le musicien n'avait rien omis de ce qui était considéré comme sa spécialité, nous dirions presque, sa propriété. Le directeur de l'Opéra-Comique aurait, on l'assure, prononcé ces paroles : « Jamais le maître n'a atteint une telle intensité d'expression sentimentale et sensuelle. » Et Daudet ajoutait cette attrayante supposition : « Massenet a dû mettre là-dedans toutes les blessures, toutes les angoisses de sa jeunesse, il a dû enterrer je ne sais quoi.[1] » Devant tout cet appareil, qui sait si Rousseau n'eût point répété, non sans quelque impatience, ce cri de sa *Nouvelle Héloïse* : « Homme sensuel, ne sauras-tu jamais aimer? »

En résumé, et une fois déduits un bref tableau de bal masqué dans l'atelier du sculpteur Caoudal et quelques chants confiés à la brave Divonne ou à Irène, la « petite oie blanche », ce ne sera, durant les cinq actes — d'ailleurs assez courts —

Que Sapho tout entière à son Jean attachée.

On ne saurait au reste trop admirer l'incom-

1. En tout cas Daudet témoigna au musicien sa satisfaction par cette lettre : « Je suis heureux de votre grand succès. Avec Massenet et Bizet, *non omnis moriar*.
Tendrement à vous. »

parable adresse du musicien dans ces variations sur un thème unique, non plus que l'agrément offert par les hors-d'œuvre pré-indiqués, et auxquels il faut joindre la *Chanson provençale de Magali.*

D'un bond nous quittons cette histoire d'envoûtement pour sauter à un conte de fées; c'est de *Cendrillon*[1] qu'il s'agit, et sans doute, s'il vous était conté, vous y prendriez, comme La Fontaine faisait de *Peau d'âne*, « un plaisir extrême ». Nous avouons, pour notre part, que la musique appliquée par Nicolo à ces naïfs récits, bien qu'elle ne vaille point celle de *Joconde*, de *Jeannot et Colin* ou des *Rendez-vous bourgeois*, nous a toujours semblé demeurer dans la teinte requise. Ce qui ne signifie

1. Le conte de Perrault avait déjà inspiré maintes œuvres lyriques : *Cendrillon*, paroles d'Anseaume, musique de La Ruette (1759); *Cendrillon* de Steibelt (1809); *Cendrillon* d'Etienne et Nicolo Isouard (1810); enfin la *Cenerentola,* livret de Jacopo Ferretti (emprunté à celui d'Etienne), musique de Rossini (1817); œuvre charmante, gracieuse et spirituelle, digne de figurer à côté de l'immortel *Barbier.* « Il est incroyable que cette comédie lyrique, jadis si appréciée, si fêtée en France, au point d'y balancer dans l'opinion *le Barbier* lui-même, soit aujourd'hui complètement abandonnée, ignorée, méconnue des directeurs de nos scènes lyriques. » (H. de Curzon : *Rossini.*) Notons enfin une *Cenerentola* de Garcia, jouée à New-York en 1826.

nullement qu'on ne pût traiter autrement cet aimable sujet.

Aussi bien le conte familier a-t-il été cette fois développé, orné et considérablement augmenté. Il semble que la danse y tienne la place d'honneur, et aussi une sorte de féerie nuageuse et mystique, fort étrangère au bon Perrault, mais familière aux conteurs germains. Ainsi le « chêne des fées » s'élève symboliquement au-dessus de la pauvre Cendrillon qu'ont chassée ses odieuses belle-mère et belles-sœurs. Résignée à mourir, elle dit auparavant adieu, non pas seulement à sa petite table, mais à ses fleurs, à ses tourterelles, à son fauteuil, au rameau de buis bénit, au foyer, à la chambre, à la maison. Je crois bien que c'est tout... Ceci fait d'ailleurs l'éloge de cette jeune fille et indique en elle les qualités d'une consciencieuse ménagère. Une autre note sensible s'ajoute au conte original : Cendrillon offre sa vie pour l'âme du Prince, offre touchante et heureusement inutile, puisqu'ils vont bientôt se retrouver et finalement se marier suivant la coutume. Jamais le compositeur ne s'est montré plus à son aise que dans ce conte bleu. Sans doute, la substance dont est formée cette partition est extrêmement légère et ténue, mais s'il est vrai, comme Jean-Jacques

l'affirme, que « la gaîté et les folâtres jeux sont les premiers cuisiniers du monde », nous confesserons que la musique de *Cendrillon* est merveilleusement cuisinée. La caricature s'y dresse sous les traits hautains de Mme de la Haltière, belle-mère de la douce héroïne; les danses, pastichées d'après celles de jadis, s'y épanouissent en rythmes bien tressés, et aussi le « sentiment » s'y glisse, un peu bien conventionnel, mais gracieux et caressant. Et puis, quel luxe d'orchestration, quelle résurrection d'instruments désuets ! Voici les mandores nous rappelant le début d'un thème emprunté au ballet du *Prophète*, et aussi le luth, la viole d'amour et la flûte de cristal. Et le mieux trouvé de ces effets est peut-être celui que produit l'orchestre en se taisant, laissant le champ libre aux voix surprises et ravies, lors de l'entrée de Cendrillon au bal. Est-ce une coïncidence, ou plutôt une pensée inspirée aux auteurs par le vieux conteur nous apprenant que le fils du roi, averti de l'arrivée d' « une grande princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir; il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle ou était la compagnie. *Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les vio-*

lons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue »? Quoi qu'il en soit, l'idée est ingénieuse et charmante, en outre bien réalisée, et ici au moins Massenet et Perrault auront intimement collaboré.

Sans M. Mascagni la *Navarraise* n'eût probablement pas été conçue ; ce qui, à vrai dire, n'aurait pas occasionné un deuil public. Cette fille — ou tout au moins filleule — de *Cavalleria rusticana,* tirée d'une brève nouvelle de Jules Claretie : *La Cigarette*, réalise le type achevé du drame lyrique condensé en quelques rapides épisodes dont l'un n'attend pas l'autre. Une Espagnole commet un acte de trahison pour se procurer la dot nécessaire à son mariage avec le soldat qu'elle aime. Celui-ci meurt, non sans l'avoir préalablement maudite, et la jeune fille devient folle... « Ne vous piquez point d'une folle vitesse... » disait avec raison Monsieur Despréaux, et si vous êtes musicien, fuyez les bonds heurtés qui ne permettent point à la musique de régler ses rythmes et de déployer ses mélodies.

Aussi n'a-t-elle guère à montrer ici que des accès frénétiques et des spasmes laborieux, mis

à part quelques hors-d'œuvre : danse villageoise ou chanson bachique. L'orchestre est d'ailleurs fréquemment remplacé par des sonneries militaires ou des détonations d'artilleries. « Paraissez, Navarrois !... » Sans doute, mais Corneille ne les convoquait point, par la voix de Rodrigue, en vue d'un si mince aboutissement...

Il ne semble pas nécessaire de conter le livret de *Chérubin*, un peu trop fourni d'incidents fantaisistes qui sont autant de prétextes à chanter la jeunesse et l'amour. Et jamais Massenet n'y déploya plus de coquetterie, de galanterie et d'adresse. La partition est un véritable kaléidoscope où les verres bleus, dorés et roses se jouent en étincelantes floraisons. Les « romances à Madame » y languissent, les aveux s'y chargent de tropicales ardeurs, des duellistes y ferraillent sur un pas de gavotte ; et tout cela, évidemment, est quelque peu artificiel. Mais au fond, qu'importe ! cette musique, sous ses touches de fard, demeure ou du moins paraît demeurer invraisemblablement jeune :

Cette jeunesse ! on l'aime avec ces défauts là.

En écrivant *Thérèse* le musicien revient à la psy-

chologie. L'héroïne est une sorte de Charlotte francisée. Mais si elle se laisse aller à des rêves d'amour avec un Werther royaliste, le nouvel Albert se montre plus noble et plus intelligent que son modèle, et mérite le dévouement et l'amour de sa femme, qui le suit jusque sur l'échafaud. Il y a beaucoup de tendresse vraiment sentie en cette délicate partition, en marge de laquelle gronde et frémit la Révolution. L'ancien monde et le nouveau s'y côtoient et s'y heurtent. Un menuet esquissé par le clavecin aux cordes frêles accompagne un duo d'amour. D'autre part, Massenet a su éviter avec un tact extrêmement louable les effets de brutalité qu'eussent motivés les ébats du « lion populaire ». Enfin, ces scènes d'amour, cette affirmation du devoir en face de la mort, cette tendresse victorieuse à la dernière heure, tout cet ensemble est traité avec un respect qui n'exclut ni l'émotion ni la vigueur. On songe en l'écoutant à certains fragments de la dernière lettre de Camille Desmoulins à sa femme : « Je vois fuir devant moi l'image de la vie... Je la vois, ma bien-aimée, ma Lucile [1] !... »

1. Dans ses *Souvenirs*, Massenet écrit à ce sujet : « Un tendre ami me disait dernièrement : « Si vous avez écrit le « *Jongleur de Notre-Dame* avec la foi, vous avez écrit Thérèse

Remontons le cours des âges et considérons *Ariane*[1]. Pour justifier ce que nous dîmes plus haut des vers de Catulle Mendès, il suffira sans doute des citations suivantes :

Pour le beau héros,
Le désir, *bitume*
Fluide, consume
Ma chair et mes os,

La *Grande-duchesse de Gerolstein* pensait de même, mais elle s'exprimait mieux. Poursuivons :

Et me voilà seule, laissée
Si blessée
Et jamais plus caressée...[2]

Pauvre enfant ! Tout, assurément, n'est pas

« avec le cœur. » Rien ne pouvait être pensé plus simplement et me toucher davantage. »

1. Ariane, avec ou sans Bacchus, a inspiré de nombreux ouvrages lyriques, outre quelques ballets. Au cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles, nous relevons, parmi les noms des compositeurs qui en tracèrent la musique, ceux de Monteverdi, Hændel, Feo, Ferrari, Adolfati, Winter, Boniventi, Treschi, Caffaro, Fischietti, Benda, Benvenuto, Cambert, Rochefort, Mouret, Marais, Conradi, Porpora, Pasque, Gallupi, Abbos, Ristori, Batistin, Keiser, Edelmann, Bouvard, M[me] Paradies. Au XIX[e] siècle appartient une *Ariane à Naxos* de Selfriz.

2. Ceci est assurément fort touchant, mais peut-être y préférons-nous ces simples vers de Racine sur deux des mêmes rimes :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourustes aux bords où vous fustes laissée !

de ce calibre, mais c'est partout une affectation, une enflure, une préciosité à ravir d'aise Cathos et Madelon. Les personnages sont expliqués, commentés, désignés avec une exorbitante complaisance. Racine avait laissé à sa tragédie le soin de nous faire connaître Phèdre. Mendès, lui, nous avertit charitablement qu'elle est « l'amour imposé par le destin, la fatalité de la passion » ; ce n'est pas « une femelle » — oh ! non, — mais « une femme très complexe, extra-humaine ». Ariane, elle, est « la tendre femelle » (il tient à placer ce vocable), « l'acceptation même du mensonge et des injures, pourvu qu'elle soit aimée ». A la bonne heure ! Et ainsi de suite pour tout le personnel de la pièce, vaste machine prétentieuse et compliquée. En vérité, un poète qui s'est adjugé pour parrains Ovide, Corneille (il est vrai que c'est Thomas), et Racine, nous devait, sinon un chef-d'œuvre, du moins une œuvre acceptable. C'est le cas de constater avec Victor Hugo :

Sur le Racine mort le Campistron pullule...

Et aussi le Crébillon et le Lagrange-Chancel. Le musicien fit ce qu'il put d'un tel imbroglio. Il y étendit des pâmoisons hystériques et aussi

d'alléchants motifs propres à se tourner au besoin en valses lentes. On y rencontre même une vraie *Valse des roses* et un adroit menuet. Enfin Perséphone relève dignement le niveau de l'ouvrage en chantant un thrène extrêmement distingué.

C'est encore cette déesse imposante qui nous apprend le départ d'Ariane pour l'Orient, en compagnie de *Bacchus*. Cette fois il s'agit d'un opéra didactique. Il est consacré à l'enseignement de l'ivresse, laquelle, nul ne le devrait ignorer, comporte trois degrés, du sublime à l'ignoble, avec un état moyen au-dessous duquel s'abstiennent de descendre les gens comme il faut. Le compositeur a utilisé de son mieux ces précieuses indications, plutôt difficiles à revêtir d'une adaptation musicale. En outre, et c'est là le *clou* de sa partition, il a symphoniquement décrit une bataille des singes contre les hommes, dans laquelle les cris des premiers de ces animaux sont magistralement imités, et qui dut enthousiasmer M. Rudyard Kipling, biographe de la tribu des *Bandar-Log* dans son *Livre de la Jungle*[1].

1. Le compositeur nous a laissé, dans son écrit déjà maintes

Mais le musicien ne doit pas nous faire négliger le poète, car les vers de *Bacchus* ne le cèdent en rien à ceux d'Ariane. Que dites-vous de ceci :

> Ariane du ciel ! Chevelure qui voile
> D'illusions encor l'espoir peut-être vain ;
> Verse à jamais du *miel d'étoile*
> Dans la coupe humaine du vin.

Une chevelure versant du miel d'étoile dans une coupe humaine... Quel sujet pour un peintre symboliste ! Mais, après le vers pictural, écoutons le vers musical :

> Le feu qui croît, se rue, outrage,
> Enlace, *étreint*, *étouffe* en un cuisan*t étui*.

Non, décidément Scribe vaut encore mieux. Au moins avait-il l'excuse de n'être point « poète ! »

Roma nous ramène aux temps historiques. Le

fois cité, une indication précieuse, quant à la source de son inspiration scientifique :

« J'avais écrit un important morceau d'orchestre (rideau baissé) pour accompagner le combat victorieux des singes des forêts de l'Inde contre l'armée héroïque de Bacchus. Je m'étais amusé à réaliser, je le crois du moins, au milieu des développements symphoniques, les cris des terribles chimpanzés armés de blocs de pierres qu'ils précipitaient du haut des rochers... Que de fois, en écrivant ce morceau, j'allais étudier les mœurs de ces mammifères, au Jardin des plantes ! Je les aimais, ces amis... » Mais le plus drôle est qu'il met en parallèle la chute de Bacchus avec les défaites de Léonidas aux Thermopyles et de Roland à Roncevaux !...

livret en est tiré de la *Rome vaincue*[1] d'Alexandre Parodi, jouée en 1876 au Théâtre-Français, et dont on peut admirer les intentions cornéliennes, encore que la langue en soit souvent pénible, rocailleuse ou lâchée, et procède plutôt de Henri de Bornier que de Corneille. Cependant un bel alexandrin de temps à autre s'en dégage. L'héroïne principale en est une vestale, ainsi que dans le chef-d'œuvre de Spontini ; seulement, dans l'œuvre de Massenet, Fausta, moins heureuse que sa devancière Julia, meurt en expiation de sa faute. Il est vrai que cette mort, volontairement acceptée, fournit un dénouement très noble et fort émouvant.

Le musicien s'efforça, non sans bonheur, de rendre classique, par une forme châtiée, ce drame plutôt romantique. Le récit de la mort de Paul-Emile, la scène dans laquelle, devant les Pères conscrits assemblés, la vestale coupable est interrogée par son père, sont empreints d'une gravité tragique. Et il n'est pas besoin de vous

1. Outre la *Vestale* de Jouy et Spontini à laquelle se peut comparer *Rome vaincue*, il est possible de citer d'autres œuvres. Ce sont, au XVIIIe siècles, les opéras de Venta, Giordani et Rauzzini ; au XIXe ceux de Puccita, Generali, Guhr, Pacini, et l'intéressant ouvrage de Mercadante, joué au Théâtre-Italien de Paris en 1841.

dire que le duo d'amour ne diffère pas sensiblement de ceux que nous connaissons déjà.

En une antiquité moins incertaine, abordons maintenant la reine *Cléopâtre*[1]. Le librettiste, M. Louis Payen, non plus, du reste, que ses prédécesseurs, ne paraît s'être beaucoup soucié de Shakespeare ni même de Plutarque. Au surplus, l'indication : « drame passionnel » montrait assez que tout se devait réduire à une intrigue amoureuse. De fait, le musicien a traité Cléopâtre et Marc-Antoine comme il avait fait Manon et Des Grieux, et surtout Sapho et Jean Gaussin. La reine d'Égypte est aussi la femme qui ne vous « lâche » pas. Dès la première entrevue, le triumvir est pris à ses filets. Sans doute, rappelé à Rome par les ordres du Sénat, il consentira d'épouser Octavie ; mais la jalousie et le désir auront vite fait de le ramener en Orient, où Cléopâtre s'ef-

1. On rencontre au XVIIe siècle une *Cleopatra* de Castrovillari ; au XVIIIe d'autres opéras de même titre de Graun, Anfossi, Cimarosa, Matheson, Danzi, Monja ; au XIXe d'autres encore, de Weigl, Paër, Nasolini, Combi, Truhn, Rossi, Sacchi, Bonamici, la baronne de Maistre. *Une nuit de Cléopâtre*, de Victor Massé, fut représentée à Paris en 1885. — Paër, que nous venons de nommer, a fait chanter une sorte de parodie de sa *Cleopatra* dans son *Maître de chapelle*, dont le livret est dû à Sophie Gay, et qui est postérieur de douze années à l'*operia seria* en question.

forçait de l'oublier entre les bras d'un amant intérimaire. Conclusion : après la bataille d'Actium, la corbeille fleurie dissimulant l'aspic, puis un duo terminal évoquant, non pas, certes, Tristan et Yseult, mais encore une fois Des Grieux et Manon, qui semblent murmurer, avec quelques réminiscences de *Faust* et de la *Favorite* :

Adieu, notre petite Égypte,
Où l'on était si bien à deux !

N'oublions point certaines pages : La lettre lue par Marc-Antoine, une phrase exprimant la passion de la reine à l'égard du guerrier vaincu, le prélude funèbre du dernier acte, le grouillement de la plèbe en une taverne de bas étage, et des airs de danse qui font de leur mieux pour justifier les avertissements de leur provenance exotique. N'importe ! ce n'est assurément pas cette Cléopâtre considérée par Pascal, et dont le nez, s'il eût été plus court, aurait changé toute la face de la terre. La seconde des œuvres de Massenet où Rome est évoquée ne vaut certainement pas la première ; et l'on songe, malgré soi, en l'écoutant, au dessein du Mascarille des *Précieuses ridicules*, travaillant « à mettre en madrigaux toute l'histoire romaine ».

Il nous faut maintenant descendre de quelques siècles et parler de *Don Quichotte*[1]... Hélas !

Comment justifier le compositeur d'avoir été chercher, pour lui servir de canevas, non pas la création de Cervantès, mais celle d'un certain Le Lorrain, dont il dit en ses *Souvenirs* : « Ce qui, en me charmant, me décida à écrire cet ouvrage, ce fut *une géniale invention* de Le Lorrain, de substituer à la grossière servante d'auberge, la Dulcinée de Cervantès, la si originale et pittoresque *Belle Dulcinée*. Les auteurs dramatiques français les plus en renom n'avaient pas eu *cette excellente idée*... » Et il continue sur ce ton, l'inconscient musicien... Détraquer l'immortel chef-d'œuvre du noble Saavedra, ce que n'ont pas osé faire « les auteurs français les plus en renom » lui semble tout légitime et extrêmement « génial » ! N'avait-il donc lu que le *Don Quichotte* de son misérable librettiste ? Il aurait

1. Le héros de la chevalerie errante a inspiré de nombreux ouvrages lyriques. Au XVIIe siècle nommons *The comical history of Don Quixote* de Purcell, ouvrage auquel collaborèrent aussi Courteville, Akeroyd, Eccles, Pack et Morgan, et ajoutons-y un opéra de Fœrtsh. Au XVIIIe viennent les ouvrages de Hubatschek, Paisiello, Zingarelli, Caldara, Pasquini, Conti, Sajou, Arnold, Von Becke, Von Dittersdorf, Boismortier. Au XIXe nous trouvons les opéras de Miari, de Mazzucato et de Macfarren.

pu apprendre de l'original, d'abord, qu'Aldonça Lorenzo, devenue la dame des pensées du bon hidalgo, est une simple fille de laboureur que rien ne l'autorisait à muer en servante d'auberge, et ensuite que, transformée en Célimène, elle enlève à la trame l'intérêt de cette admirable illusion produite par l'imagination amoureuse du chevalier. Au surplus, Don Quichotte est changé en grandiloquent prédicateur, ainsi que Sancho Pança qui fait prévoir Jean Jaurès. Très familier, il appelle son maître « mon grand », et le traite d'idéologue, comme faisait Napoléon Ier de M. de Laromiguière ! Ce livret est décevant, et la musique, il faut bien en convenir, s'apparie à la transformation du sujet primitif : Roucoulements sans tendresse, éloquence sans flamme, exubérance sans gaîté ; en somme, mis à part quelques heureux passages, une opérette triste.

Rabelais, non plus que Cervantès, ne devait porter bonheur à Massenet ; *Panurge*[1] en témoigne

1. Rappelons le *Panurge dans l'île des Lanternes*, comédie-opéra, livret du comte de Provence et de Morel de Chefdeville, musique de Grétry, représenté à l'Opéra le 25 janvier 1785, et dont le compositeur écrivait naïvement en ses *Essais* : « C'est le premier ouvrage entièrement comique qui ait paru avec succès sur le théâtre de l'Opéra, et j'ose croire qu'il y servira de modèle. » Rappelons aussi un *Pantagruel* de La-

nettement. D'ailleurs, ce personnage est, si l'on veut, une réplique de Jean, le Jongleur de Notre-Dame, ou du Gringoire de Banville, mais non pas assurément le Panurge de Maître François, « un matois, fin et malicieux », parlant treize langues, se vengeant comme on sait des mépris de sa dame, et défaisant par surprise six cent soixante chevaliers. Ce nouveau Panurge est un garçon très distingué qui n'a jamais lu *Pantagruel* et eût fui avec horreur la sybille de Panzoust. Il chante d'ailleurs avec goût quelques jolies mélodies de Massenet, dont l'une, dédiée à la Touraine, est empreinte d'une émotion géographique gracieusement notée.

Amadis[1], que jouera probablement le théâtre de Monte-Carlo dans un avenir prochain, nous est encore inconnu. La partition, terminée en

barre, joué à l'Opéra en 1855, et deux *Panurge*, l'un d'Hervé (1879), l'autre de Planquette (1893).

1. Le poème de Vasco Loverra et de ses continuateurs avait auparavant donné naissance à d'assez nombreux opéras, dont le plus célèbre fut celui de Lully, suivi de ceux de Berton et de La Borde, utilisant le même livret dû à Quinault. Chrétien Bach, Hændel, Stengel fêtèrent aussi le légendaire chevalier. Son imitateur *Amadis de Grèce* inspira à son tour Destouches, et donna même naissance à une parodie intitulée *Amadis le Cadet*, que « les comédiens italiens ordinaires du roi » représentèrent en 1724. V. Catalogue, p. 180.

1890 et tirée en 1911, par le musicien, du coffre-fort où elle sommeillait paisiblement, nous réserve sans doute d'agréables surprises. Le livret en plaisait beaucoup à Massenet : « Quel joli poème j'avais là ! écrit-il en ses *Souvenirs*. Quel aspect vraiment nouveau ! Quelle poétique et touchante allure avait ce *Chevalier du Lys*, resté le type des amants constants et respectueux ! Quel enchantement dans ces situations ! Quelle attachante résurrection, enfin, que celle de ces nobles héros de la chevalerie du moyen-âge, de ces preux, si vaillants et si braves ! »

Ne quittons point l'œuvre scénique du maître sans admirer l'étonnante variété des qualifications appliquées aux titres des ouvrages qui la composent : A côté des termes employés par ses prédécesseurs : *opéra*, *opéra-comique*, *drame lyrique*, voici l'*opéra romanesque*, la *comédie lyrique*, l'*épisode lyrique*, la *pièce lyrique*, le *conte de fées*, le *miracle*, la *comédie chantée*, le *drame musical*, la *comédie héroïque*, l'*opéra tragique*, la *haulte farce musicale*, le *drame passionnel* et l'*opéra légendaire*... C'est tout ! Convenons que si le contenu du flacon variait peu, du moins était-il compensé par l'éblouissante multiplicité des étiquettes.

II

MUSIQUE DE SCÈNE

Les Erinnyes, tout d'abord, réclament et méritent notre admirative attention.

« J'ai voulu voir lundi, à l'Odéon, écrivait Jules Lemaître le 24 avril 1888, une des dernières représentations des *Erinnyes*. C'est très curieux. On goûte, en deux heures, des sensations extrêmes ; car on peut dire qu'il y a un abîme entre la musique de Massenet et les vers de Leconte de Lisle. C'est une tuerie préhistorique, accompagnée de flûtes voluptueuses, subtiles et tendres. Le drame est beaucoup plus farouche que l'*Orestie*[1]. »

1. Oreste a inspiré diverses œuvres dramatiques, sans parler des *Iphigénies* célèbres. Cimarosa, Moneta, Le Messier, Pollaroli, Morlacchi, Kreutzer, Rolle, Langlé, Federici en écrivirent les partitions. Il faut signaler, pour la bizarrerie de la conception, le ballet d'Onorato Vigano : *Oreste ossia la morte de Clitennestra*, « ballo tragico pantomimo » (1775), et l'*Orestes*, drame de Fielding et Theobald représenté à Londres en

Cette dernière assertion est seule absolument juste. En supprimant de la trilogie d'Eschyle la dernière partie : *les Euménides*, Leconte de Lisle en a enlevé les témoignages de justice, de pitié, voire de charité assemblés par le grand Hellène, et a vêtu l'œuvre entière de vêtements noirs d'une effroyable beauté. Mais si le musicien n'a point, en des scènes d'horreur, égalé le poète, est-ce à dire que l'ouverture, avec sa marche funèbre et son jaillissement d'imprécations sonores, ne soit pas des plus dramatiques, que l'entr'acte et le chœur des khoéphores ne répondent pas à la religieuse tristesse qu'ils doivent exprimer, que le chant du violoncelle accompagnant l'invocation d'*Elektra* ne s'associe point étroitement au texte déclamé; que les chœurs, enfin, qui viennent, haletants, conter le meurtre d'Egisthe, ne se dressent en un mouvement superbe ?

D'autre part, Leconte de Lisle n'a-t-il jamais fait vibrer sur sa lyre que les cordes d'airain ?

1731, et intitulé, on ne sait pourquoi, « a dramatic opera », la musique n'y jouant qu'un rôle négligeable. Le compositeur en est demeuré inconnu. A noter un vers de l'épilogue, contenant ce perfide jeu de mots : « Love for soft hearts — and musick for soft brains », que l'on peut traduire ainsi : « L'amour pour les cœurs tendres — la musique pour les cerveaux faibles. » — Depuis lors a paru un *Oreste* de Carlo Alberti (1872).

Non, assurément! et je n'en veux pour preuve que ces vers lumineux proférés par Kasandra :

Fleuves ! Dieux fraternels, qui dans vos frais courants
Apaisiez vers midi la soif des bœufs errants,
Et qui le soir, d'un flot amoureux qui soupire,
Berciez le rose essaim des vierges au beau rire...

Ou ceux-ci encore, confiés à Isména :

Aussi bien, il est doux, après des nuits sans nombre,
De n'entendre plus rien d'invisible dans l'ombre,
De sourire et de voir avec des yeux hardis
L'aube croître et le jour tomber...

Mais, avec tout cela, il faut convenir que la grâce de Massenet a paré de fleurs les colonnes trapues de l'antique palais des Pélopides. Le chœur funèbre qu'entonnent les khoéphores est chargé d'odorantes guirlandes, et une phrase doucement attendrie s'accorde avec les vers du poète pour nous dire que

L'offrande funéraire est douce à qui n'est plus.

Enfin, le *Divertissement* est l'un des meilleurs qu'ait écrits le maître. La pièce médiane est admirable ; elle nous peint *la Troyenne regrettant sa patrie*, avec le hautbois et le violoncelle dialoguant leurs plaintes en des accents d'une tendresse infinie.

La musique de *Phèdre*[1] appartient à deux époques bien distinctes : L'ouverture, écrite en 1874 sur la demande de Pasdeloup, qui « commandait » en même temps à Bizet l'ouverture de *Patrie* et à Guiraud celle d'*Artevelde*, précède d'un quart de siècle les entr'actes, marche et musique de scène composés sur la tragédie racinienne. Occupons-nous d'abord de la première composition, d'où les autres ont d'ailleurs dérivé. Le musicien lui a donné pour épigraphe les vers enfiévrés par lesquels Phèdre, dès son premier entretien avec Œnone, caractérise sa fatale passion :

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
C'est Venus tout entiere à sa proye attachée.

Mais évidemment il y a dans cette belle œuvre plus qu'une traduction musicale de cet aveu. Le

1. *Phèdre*, tragédie lyrique d'Hoffman, musique de Le Moine, parut sur la scène de l'Académie de musique en 1786. Quant à *Hippolyte et Aricie*, on sait comment ils furent célébrés par Rameau. *Thésée* (qui n'avait d'ailleurs rien à démêler avec Phèdre, à cette époque de sa carrière aventureuse), servit de texte à Quinault, et d'après lui à Lully, puis à Mondonville et à Gossec. Le compositeur allemand Strungk écrivit aussi un *Thésée* (1683), *Thésée et Ariane*, pantomime-opéra d'Antoine Fischer, furent représentés à Vienne en 1806. Ajoutons les divers *Teseo* dus à Hændel, Nasolini, Conti, Freschi, Mazzinghi, Bontempi, Francisco de Lima, Tiepolo, Aureli, Canavasso et Spontini.

bel *andante* en *sol mineur* où s'exhale la plainte mélancolique de la clarinette, répondrait volontiers aux premiers vers proférés par l'héroïne :

N'allons point plus avant, demeurons, chere Œnone.
Je ne me soûtiens plus, ma force m'abandonne ;
Mes yeux sont éblouïs du jour que je revoy,
Et mes genoux tremblans se dérobent sous moy.
Helas !.....

Et le large récit en *ré majeur* conviendrait, ce semble, à l'éclat désespéré de la reine dévoilant son amour à Hippolyte :

Hébien, connoy donc Phedre et toute sa fureur.
J'aime.....

Mais enfin, l'*allegro*, primitivement joué en *sol majeur* par les ardents violoncelles, justifie parfaitement la susdite épigraphe. En somme on peut estimer que, « d'une orchestration ferme, exempte de *manière* et très classique par le plan, cette ouverture peut être considérée comme la meilleure production instrumentale de Massenet[1]. »

Celui-ci eût pu se dispenser d'y ajouter les morceaux énumérés plus haut. Il n'avait rien à y gagner, et Racine moins encore. Cependant la

1. Georges Servières : *La musique française moderne.*

Marche athénienne, le charmant prélude où les violons, le cor anglais et la clarinette s'unissent pour envelopper d'harmonie les amours précaires d'Hippolyte et d'Aricie, méritent d'être joués au concert à la suite de l'ouverture. Mais, au nom de Neptune, protecteur de Thésée, qu'on nous laisse, sans autre musique, jouir de celle que dégage la poésie de Racine ![1]

Faut-il parler des autres incursions de Massenet parmi les ouvrages dramatiques sollicitant un assaisonnement musical ? Citons alors une *Sarabande espagnole* dansée à la cour du *Philippe II* de M. de Porto-Riche ; un *Divertissement* pour le *Nana-Sahib* de M. Jean Richepin. Et voici Victorien Sardou, avec les cris de sa *Théodora* et les larmes de son *Crocodile ;* voici *le Grillon* de Dickens, accommodé à la sauce odéonienne, et *le Manteau du Roi* de Jean Aicard ; voici *Perce-Neige et les Sept gnomes*, conte de Grimm, transplanté à la scène pour le Théâtre Femina. Représente-t-on au Théâtre des Nations un drame découpé à l'emporte-pièce dans *Notre Dame de Paris ?* Sans doute les vers de Victor Hugo vont réclamer l'as-

1. « Le récit de Théramène, par exemple, ne gagne rien, je l'affirme, aux grognements des cors, aux effets d'instrumentation descriptive dont on a cru l'agrémenter. » (Alfred Bruneau, *La Musique française*.)

sistance du toujours jeune maître pour le « vieil air » sur lequel la Esmeralda chante sa chanson mélancolique :

Mon père est oiseau,
Ma mère est oiselle...

Voilà sur le champ le « vieil air » demandé. Quelle activité prodigieuse! — plus peut-être que la majorité de ses résultats — dans ces travaux accessoires qui décèlent du moins une incroyable habileté de main.

III

MUSIQUE RELIGIEUSE

Marie-Magdeleine est réellement une œuvre religieuse, sous réserve des considérations proposées plus haut. Œuvre religieuse à la manière de Gounod[1], et que nous n'avons nulle raison de n'estimer point sincère. Rien de plus suave que les premières pages, où passe la mélodie jadis notée en Italie. Et cette grâce poétique se retrouve dans l'entrée de Jésus, dans le duo de Méryem et de Marthe, dans celui de Jésus avec Méryem. Les airs que chante celle-ci sont d'ailleurs écrits avec une largeur simple et franche qui va droit au cœur. La scène des saintes femmes au tombeau

1. « C'est, au fond, du Gounod, mais condensé, raffiné et cristallisé ; M. Massenet est à Ch. Gounod ce que Schumann est à Mendelssohn. » Ainsi s'exprimait Saint-Saëns, sous le pseudonyme de Phémius, dans un article de *la Renaissance littéraire et artistique*. (V. G. Servières, *loc. cit.*) La comparaison émise par l'illustre auteur du *Déluge* nous semble d'ailleurs plus curieuse que juste.

du Maître est accompagnée par les instruments à cordes avec beaucoup de pénétrante gravité. Le rôle de Judas est fort bien tracé, et notamment dans son duo avec Marthe le personnage se découpe en une très originale silhouette.

Empruntons quelques vers à M. Anatole France ; ils résument assez bien l'impression du public en face de la partition de Massenet :

L'enfant de Magdala, la fleur de Béthanie
S'en alla vers Jésus qu'on a nommé le Christ
Et parfuma ses pieds, ainsi qu'il est écrit,
Et la terre connut la tendresse infinie .[1]

Quelques-uns ont crié au sacrilège, et sans doute comparaient-ils, en leur émoi, Massenet au Diderot critique pictural, discutant sur la *Madeleine* du Corrège et sur celle de Carle Vanloo. Mais pour qui va plus au fond des choses, la piété du musicien — nous ne dirons pas celle de l'homme — s'affirme incontestable. L'artiste a su tracer ici de délicieux tableaux et faire fleurir pour nous ces « jardins frais et verts » que se plut à évoquer Renan ; c'est pourquoi sa *Marie-Magdeleine*,

En mêlant des parfums aux musiques de l'âme[2],

1. *Les noces Corinthiennes.*

2. Victor de Laprade : *Les parfums de Madeleine* (*Poèmes évangéliques*).

longtemps encore continuera de nous charmer.

Massenet avait reçu, à l'occasion du succès de « son drame sacré », une lettre d'Ambroise Thomas dont nous extrayons les lignes suivantes :

« ... Voilà une œuvre sérieuse, noble et touchante à la fois ; elle est bien de *notre temps*, mais vous avez prouvé qu'on peut marcher dans la voie du progrès tout en restant clair, sobre et mesuré.

« Vous avez su émouvoir, parce que vous avez été ému.

« J'ai été pris comme tout le monde et plus que tout le monde.

« Vous avez rendu avec bonheur l'adorable poésie de ce drame sublime !

« Dans un sujet mystique où l'on est exposé à tomber dans l'abus des tons sombres et dans l'âpreté du style, vous vous êtes montré coloriste en gardant le charme et la lumière...

« Soyez content, votre ouvrage reviendra et restera. » [1]

Lettre charmante, judicieuse et sincère, qui fait tout ensemble honneur à l'écrivain et au destinataire.

A propos d'*Eve*, nous rappellerons au lecteur

1. *Marie-Magdeleine* fut transportée à la scène, d'abord à l'Opéra de Nice, le 9 février 1903, puis à l'Opéra-Comique, le 12 avril 1906.

la lettre qu'écrivit Gounod à l'auteur, et qui relève plus de l'apologétique et de la théologie que de la critique musicale. *Eve* est beaucoup moins religieuse que *Marie-Magdeleine*. Au reste, le vénérable texte de la Genèse y est aussi peu respecté que possible. Le serpent est absent de ce jardin d'Eden. Mais la musique sensuelle, prenante et colorée ne nous laisse guère le loisir de songer à la source hébraïque. Elle nous rappellerait volontiers le poème de Victor Hugo :

> Une harmonie égale à la clarté, versant
> Une extase divine au globe adolescent,
> Semblait sortir du cœur mystérieux du monde ;

bien que la puissance fasse défaut au musicien qui eût vainement essayé d'en exprimer cette autre partie :

> Tout ce que l'infini peut jeter de lumière
> Eclatait pêle-mêle à la fois dans les airs...
> Les vents et les rayons jetaient de tels délires
> Que les forêts vibraient comme de grandes lyres [1].

Adam et Eve chantent donc un duo empreint d'une grâce juvénile. Plus tard, expiant leur

1. *Le Sacre de la femme* (*La Légende des siècles*).

péché en une réincarnation heureusement choisie, ils se nommeront Des Grieux et Manon Lescaut, et continueront de chanter dans le même style leur amour demeuré immuable.

Charmant aussi est le chœur des « Voix de la Nature », murmuré sur le rythme de la polka la plus ancienne sans doute que ce monde ait ouïe. Plus à sa place est le chœur chanté par les mêmes Voix incitant notre commune mère à examiner de près

... l'arbre de science
Dont l'amour est le fruit.

Aussitôt elle se rend à la troublante invitation en invoquant la Nuit ; page agréable, mais qui ne fera pas oublier l'admirable *Hymne à la Nuit* du *Désert* de Félicien David. La scène suivante, dépeignant la séduction d'Eve par les puissances invisibles, est fort bien menée et constituerait le très bon *finale* d'un acte d'opéra.

Un beau prélude, entamé par les cordes pénétrantes des violons et des altos, ouvre le chapitre de « la Faute ». Le Récitant essaye, sur un air calme et triste, d'en détourner la Femme. Malheureusement ce souvenir de la manière de Hændel n'opère sur elle aucun effet, et à peine est-il achevé qu'elle entame avec Adam un duo,

en hommage à la mémoire de Gounod. La « Malédiction » ne tarde guère à se faire sentir : Le *Dies Iræ*, obligeamment prêté à Massenet par Thomas de Celano, Berlioz et Saint-Saëns, fait dans l'Eden désormais maudit une entrée quelque peu anachronique, mais d'un indéniable effet dramatique. Le récit prononçant l'arrêt fatal est d'un émouvant caractère, ainsi que le chœur dont il est suivi, et qu'interrompt l'affirmation du couple maudit, mais toujours uni par un invincible amour. Cette péroraison rayonne d'une farouche et mâle beauté.

La Vierge est, au point de vue religieux, de beaucoup supérieure aux deux précédents oratorios.

« Eve nous ayant présenté le fruit de mort, Marie nous présente le vrai fruit de vie ; afin, dit saint Irénée, écoutez les paroles de ce grand martyr, « afin que la vierge Marie fût l'avocate de la vierge Eve », *ut virginis Evæ virgo Maria fieret advocata.* »

Ainsi s'exprime Bossuet en son *deuxième Sermon pour la fête de l'Annonciation*, en développant un texte emprunté au prophète Jérémie. Il ne paraît pas absolument certain que Massenet

ait lu Jérémie, saint Irénée et Bossuet. Il ne laissa point, toutefois, de se conformer implicitement à leur pensée, et c'est pourquoi sans doute *la Vierge* parut après *Eve*.

Le prélude initial de *l'Annonciation* n'est pas inférieur à celui de *Marie-Magdeleine*. Pareil à l'Eudore de Chateaubriand, le musicien, « levant les yeux vers le firmament chargé d'étoiles, entonne son noble cantique ». Le rêve de Marie, le chœur angélique, le message délivré par l'archange Gabriel, tout cela est d'une grâce éminemment pieuse...
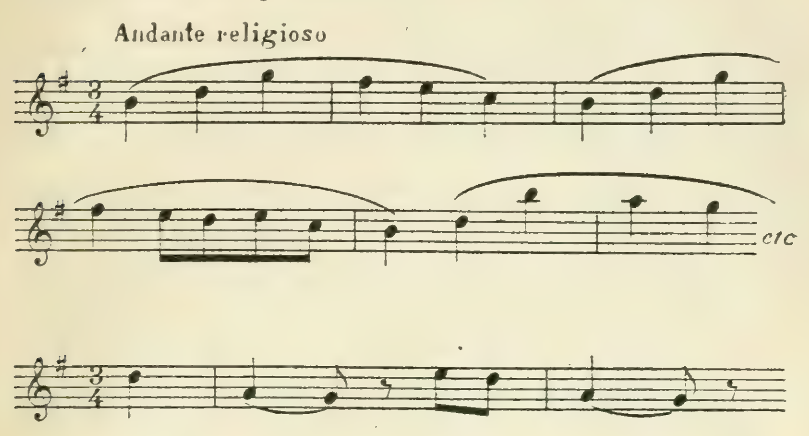
Les Noces de Cana prêtent à un grand développement et à une orgie sonore. Véronèse a passé par là. Pourquoi s'en plaindre et blâmer les convives fêtant ce vin « qui réjouit le cœur de l'homme », ainsi que nous l'enseigne le Psalmiste? Viennent ensuite un ensemble bien rythmé, des danses qui s'efforcent de paraître orientales, mais sont en tout cas charmantes, un miracle, enfin, dûment affirmé par des roulements de tambour! Un contraste douloureux s'en suit, alors que la Vierge Marie semble redouter d'avoir été tenue à l'écart par son divin Fils.

Le Golgotha forme un très beau tableau ; le des-

sin en est pur, le coloris grave et sobre. La douleur de la Mère et des disciples, le chœur insultant des Hébreux, l'évanouissement de la Vierge après la mort du Christ, tout cela est évoqué avec un réel talent et un tact irréprochable.

L'Assomption est annoncée par un prélude devenu célèbre sous ce titre : *Le dernier sommeil de la Vierge.* C'est une fort jolie page, extrêmement langoureuse et tendre. Il n'y a point là de tristesse, à peine un peu de mélancolie ; nulle peine assurément n'effleure cette mélodie aérienne, ces souples harmonies. Et nous voici encore ramenés à Bossuet s'écriant, dans son *premier sermon sur l'Assomption de la Sainte Vierge* : « Comme la plus légère secousse détache de l'arbre un fruit déjà mûr ; comme une flamme s'élève et vole d'elle-même au lieu de son centre : ainsi fut cueillie cette âme bénite, pour être tout d'un coup transportée au ciel ; ainsi mourut la divine Vierge par un élan de l'amour divin ». Seulement, voici : la mélodie de Bossuet — si j'ose ainsi dire — est décidément plus religieuse, sans être pour cela moins musicale, que celle de Massenet. Détachons deux fragments de cette dernière : aussi bien est-elle entièrement

caractéristique de la manière de son auteur, et aurons-nous à y revenir :



Dans *la Terre promise*, Massenet, ainsi que l'écrivait le regretté Charles Malherbe, « a été son propre poète, ou plutôt, selon l'exemple donné par Hændel dans *le Messie*, il a emprunté son texte à la Bible ; il a supprimé certains passages dont la nature ou les développements nuisaient à l'équilibre du discours musical ; il a rapproché ou interverti quelques versets ; mais il n'a introduit dans sa version poétique et musicale aucun mot qui ne fût dans la Vulgate, traduite en français par Silvestre de Sacy[1]. A

1. Le distingué musicographe commet ici une erreur : ce n'est pas à l'orientaliste *Silvestre* de Sacy, mais bien au Janséniste *Le Maistre* de Sacy qu'est due cette traduction de la Vulgate. Admirons au passage les bizarreries de la Fortune qui fit du chantre de *Manon* le collaborateur d'un Janséniste,

cet égard, son ouvrage demeure donc d'une orthodoxie parfaite et d'une correction religieuse qui échappe à toute critique ». Fort bien ! — toujours est-il que *Moab*, *Jéricho* et *Chanaan* constituent les trois parties de cet oratorio dans lequel l'auteur a déployé une énergie assurément méritoire. Des thèmes graves, des chœurs vigoureux, des objurgations lancées par Moïse, une marche vibrante couronnée par l'écroulement des murs de Jéricho, une heureuse intervention de l'orgue accompagnent les promesses de Jéhovah, auxquelles répond « la sainte et pure ivresse » des fils d'Israël ; enfin une fugue robuste et vivante, « dont Hændel lui-même aurait approuvé le thème joyeux et bien vocal », tout cela est sans conteste fort digne d'une admirative sympathie. Mais le meilleur morceau, celui qui porte indiscutablement la marque du musicien, est la *cantilène* en *fa*, entendue dès la première partie, et qui plus tard caractérisera délicieusement la fertilité des prairies chananéennes.

En somme, cette œuvre, « conçue pour être exécutée dans un vaste vaisseau, affecte une

lequel le couvrit de son « orthodoxie ! » Qu'en aurait dit le pape Alexandre VII ?

allure résolument, violemment décorative, mariant aux austérités de la fugue classique tout le luxe des procédés modernes. Elle est tracée à larges traits »[1]. *La Terre promise* forme donc hors-d'œuvre dans la suite des compositions du maître qui prouvait, en l'écrivant, la souplesse de sa facture. Mais parfois il s'oublie jusqu'à redevenir lui-même, « et l'on retrouve le Massenet d'*Hérodiade* dans la marche du septième jour[2] ».

1. Alfred Bruneau. *La Musique française.*

2. Mentionnons ici sans les analyser, et en guise de transition, deux agréables compositions pour *soli* et chœur : *Biblis*, scène antique, et *Narcisse*, idylle ni plus ni moins antique que la précédente.

IV

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Étant donné le peu d'attrait que Massenet ressentait pour la symphonie — et réciproquement — l'on devinerait *a priori* quel genre le séduisit principalement dans le domaine de la musique d'orchestre, et que les titres seuls des ouvrages suffiraient à définir. Voyez plutôt la liste de ceux-ci, accompagnés de leurs sous-titres : PREMIÈRE SUITE D'ORCHESTRE : *Pastorale et fugue ; Variations ; Nocturne, Marche et strette.* — SCÈNES HONGROISES (2e suite d'orchestre) : *Entrée en forme de danse ; Intermède ; Adieux de la fiancée ; Cortège ; Bénédiction nuptiale.* — Il en va de même avec les SCÈNES DRAMATIQUES, les SCÈNES PITTORESQUES, les SCÈNES NAPOLITAINES, les SCÈNES DE FÉERIE, les SCÈNES ALSACIENNES. Ce sont des séries de tableaux dont le coloris, toujours séduisant et habile, est généralement supérieur au dessin. Ils attirent le regard et le retiennent, sans pour cela

s'y imprimer bien profondément. Aussi regrette-t-on, par exemple, que les *Scènes dramatiques* se soient inspirées de thèmes shakespeariens. Quoi ! *Macbeth*, *Othello*, *la Tempête*, *Roméo et Juliette* ? Tempête dans un verre d'eau, alors, et jardinet de banlieue !...

De toutes ces agréables collections de tableautins, la meilleure nous paraît être les *Scènes alsaciennes*, qui bénéficièrent, sans doute, des sentiments d'un patriotique regret, désormais sans raison de subsister. Mais leur charme propre n'en demeure pas moins, et il est indéniable.

C'est d'abord le village alsacien vu « *le dimanche matin*, à l'heure des offices ; les rues désertes, les maisons vides avec quelques vieux qui se chauffent devant leur porte, l'église pleine... et les chants religieux entendus par bouffées au passage... » Charmante aquarelle, aux tons purs et dûment assortis. Une phrase, que nous retrouverons, modifiée, dans la suite de l'ouvrage, et que présentent la flûte d'abord, puis la clarinette et enfin le hautbois, semble le battement léger d'une plume de colombe :



Un « choral protestant » laisse, par intervalles, transparaître la grave douceur de ses accords [1].

Ensuite s'ouvre « *le cabaret*, dans la grande rue, avec ses petits vitraux encadrés de plomb... Et la chanson des gardes forestiers se rendant au tir ! Oh ! la joyeuse vie et les gais compagnons ! »

Les timbales cognent, la valse se déploie, interrompue par une pittoresque intervention des trompes de chasse, puis de plus belle se déchaîne. Tableau très vivant et vigoureusement brossé.

« Plus loin encore... avec le grand silence des après-midi d'été... et tout au bout du pays, la longue avenue de *tilleuls*, à l'ombre desquels, la main dans la main, marchait paisiblement un couple amoureux, elle, doucement penchée vers lui, et murmurant bien bas : « M'aimes-tu toujours ?... »

Elle est simplement exquise, cette idylle. Cinq heures sonnent... sous un dessin des cordes estompées s'élève tendrement la voix masculine du violoncelle, à laquelle répond, non moins tendre, la voix féminine de la clarinette. Et le

1. Ce choral, dû à Ph. Nicolas et inséré dans le *Recueil de Lausanne*, a été compris également dans le *Recueil de Psaumes et Cantiques des églises réformées de France*.

dialogue amoureux se poursuit, toujours plus ému ; les notes semblent échanger des baisers. Et, comme dit le prince Hamlet, « le reste est silence... »

Cette page est assurément l'une des plus réussies parmi celles que l'amour inspira au maître. On la dirait faite pour illustrer ce vers mélancolique que nous présente le *Roman de Renart* :

Cele foi.....
Que j'oi chanter sor ce tilluel.

Enfin, voici « *le soir*, sur la grand'place... tout le monde sur les portes..., les danses que rythmaient les chants du pays.

« Huit heures !... le bruit des tambours, le chant des clairons... *c'était la retraite !... la retraite française !...* Alsace ! Alsace !... [1] »

Final très convenable : airs populaires, rappels des motifs précédemment entendus, instruments militaires. « Par où », a dû se dire Massenet, à l'instar de La Fontaine :

« Par où saurais-je mieux finir ! »

Les œuvres pour piano relèvent d'une esthétique analogue. Ce sont d'agréables albums de

1. Alphonse Daudet : *Alsace! Alsace!* dans les *Contes du lundi*.

cartes postales illustrées que l'on se plaît à feuilleter. On y rencontre des danses, des nocturnes, des marches. Pour les amoureux de la nature voici des *Papillons blancs* et *noirs*, un *Après-midi d'été*, des *Jours d'automne*, un *Deux novembre*, des *Soirées d'hiver*, des *Matins de printemps*. Aimez-vous le *Grand soleil*, ou plutôt l'*Ombre*, à moins que cependant vous ne préfériez une *Promenade au clair de lune* ? Voici, en outre, les *Feuilles jaunies*, les *Lilas*, *Les premiers nids*, *Noël*, *Pâques*, que sais-je encore ! On sent que ces piécettes, de si fine allure et si spontanément artificielles, durent être facilement écrites, et on les joue ou on les écoute avec un plaisir sincère et fugitif...

Mentionnons un concerto pour piano, dédié à l'éminent pianiste Louis Diémer, et que celui-ci estimait « très intéressant ». Il l'est, effectivement, et messieurs les pianistes pourraient, sans déroger, s'en souvenir de temps à autre.

V

MUSIQUE VOCALE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

Tout d'abord il convient de louer Massenet pour avoir introduit chez nous le *Poème vocal*, d'après le principe illustré par Schubert et Schumann. C'est ainsi que nous lui sommes redevables d'un *Poème du souvenir* et d'un *Poème d'avril*, que suivirent cinq autres recueils cycliques, sans compter *Trois poèmes chastes*, dont l'énoncé paraît un peu étrange parmi ce catalogue.

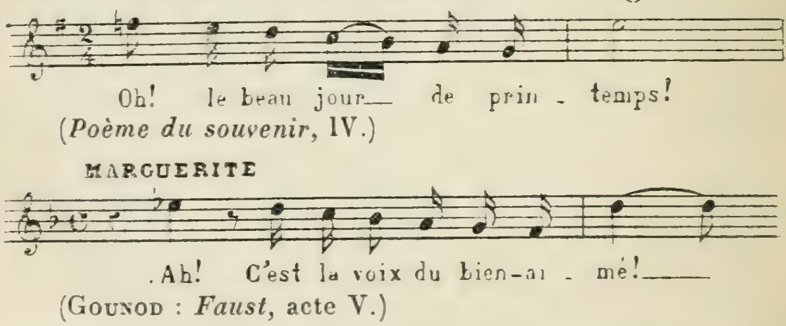
Le *Poème d'avril*, dû au vrai poète qu'était Armand Silvestre, une fois sorti de ses gauloiseries professionnelles, ouvrit la route et obtint sur-le-champ le succès mérité par le charme de ses mélodies, si délicatement mariées aux vers. Le *Poème du Souvenir*, qui parut ensuite, accuse une profondeur de sentiment et une intensité de passion mélancolique véritablement émouvantes.

Une *épigraphe* non revêtue de musique précède

la mélodie initiale, et se termine par les mêmes vers qui achèvent le poème :

> Souvenir éternel, regret inconsolé,
> Amour qui fut ma vie et qui t'es envolé...

L'exquise invocation « à la chère ensevelie » est suivie d'une sorte de nocturne où flotte comme un écho de Chopin ; tandis que l'âme de Schumann pourrait se refléter dans l'inspiration qui succède. Le frais tableau d'une nuit d'été se dessine alors devant nos yeux. Pourquoi faut-il que le musicien en ait emprunté l'un des motifs à un maître qui, d'ailleurs peut voir là comme un involontaire hommage.



(*Poème du souvenir*, IV.)

(GOUNOD : *Faust*, acte V.)

L'*épitaphe* conclusive, avec son beau prélude enchaîné au morceau précédent, vient rappeler le thème initial[1]. Ainsi s'achève le plus touchant

1. Cette brève péroraison peut être mise en parallèle avec celle de *l'Amour et la Vie d'une femme*, où le thème initial de ce cycle est ainsi rappelé. Seulement, chez Schumann c'est le piano qui achève d'exprimer la pensée du musicien tandis que chez Massenet c'est à la voix que cette mission est confiée.

et vraisemblablement le plus sincèrement ému des poèmes vocaux de Massenet[1].

Il ne faudrait pas que la supériorité de ce *Poème du souvenir* nous rendît injuste envers les heureuses parties que renferment les autres. Le *Poème d'octobre*, avec son charmant prélude et son aimable *lied*, le *Crépuscule* du *Poème pastoral*, diverses pages encore méritent d'échapper à l'oubli.

Vient maintenant la riche collection des mélodies détachées, des duos, trios, ensembles divers, au total dépassant largement la centaine. Le public y a fait son choix, qui n'a pas toujours été guidé par le meilleur discernement, et il

1. Dans une lettre adressée au *Scribner's Magazine*, Massenet exposait que « durant les jours sombres du siège de Paris, grelottant de froid, les yeux aveuglés par les larmes », il avait composé la musique du *Poème du Souvenir* sur les stances enflammées de son ami, « le grand poète Armand Silvestre ». « Oui, au double titre de citoyen et d'artiste, ajoutait-il, je sentais l'image de la patrie se graver dans mon cœur meurtri, sous la douce et touchante figure d'une Muse blessée ; et quand, avec le poète, je chantais :

Arrache ton linceul de fleurs !

je savais bien que, quoique ensevelie, la France sortirait aussi de son linceul, les joues pâlies peut-être, mais plus aimable et plus adorable que jamais ! »

On ne saurait trop applaudir à de tels sentiments ! Il est seulement regrettable que ce poème, inspiré par la guerre de 1870-71, lui soit en réalité antérieur de trois années et date de 1868.

serait bien inutile de rappeler les titres des mélodies élues que les amateurs avaient prises pour principales victimes de leur interprétation.

Massenet aimait allier sa musique aux vers des bons poètes, mais sans pour cela dédaigner les autres. Indifférence ? hâte ? politique ? Un peu de tout cela, sans doute. A côté d'Armand Silvestre, son barde préféré, nous trouvons Victor Hugo, Théophile Gautier, Alfred de Musset, André Theuriet, François Coppée, Maupassant, Thérèse Maquet, Catulle Mendès, Georges Boyer, Noël Bazan. Quant aux poètes de la seconde catégorie, il serait bien superflu de rappeler ici leurs noms...

Un certain nombre de ces mélodies — notamment parmi celles que l'on ne chante guère — sont véritablement empreintes d'une grâce exquise ; d'autres sont aimables et attrayantes ; beaucoup, enfin, paraissent être les reflets affaiblis des précédentes, les répliques aux contours incertains d'un modèle trop souvent copié et qu'il eût fallu laisser à son originale beauté. Des duos, trios ou chœurs, accompagnés ou non, nous ne voyons rien de particulier à dire. Ils appartiennent en effet à la même esthétique que les mélodies.

CONCLUSION

Laissant de côté les exagérations dithyrambiques et les naïves flagorneries de certains biographes[1], comme aussi les dénigrements partiaux et systématiques de certains autres, nous voudrions maintenant présenter au lecteur quelques appréciations empruntées à des juges aussi compétents qu'équitables. Commençons par les musicographes :

« Massenet a créé dans la musique une forme très caractéristique. On la retrouve comme on reconnaît l'écriture d'un ami sur l'enveloppe d'une lettre... Massenet est le musicien de la femme et de l'amour. L'amour, il l'a chanté sous toutes ses formes : mystique ou charnel, idéaliste ou romantique ; il l'a même soumis aux caprices

1. Par exemple E. de Solenière déclarant tout net que Massenet est *le musicien par excellence !*

de la mode... Musicien de l'actualité, si l'on veut. Mais c'est être quelqu'un que de pouvoir fixer l'actualité[1]. »

« Massenet était un mélodiste, et quoi qu'en puissent penser certains musiciens impuissants qui rejettent la mélodie au rang des vieilles lunes parce qu'ils sont incapables de construire une phrase de huit mesures qui ait un sens et un développement normal, là éclatait surtout sa puissance, sa supériorité. Massenet charmait l'auditeur par son étonnante faculté d'invention, par la nouveauté, le charme et la puissance d'expression qu'il savait donner à la phrase musicale, tout en restant le musicien parfaitement instruit qu'il était, en doublant ses inspirations d'harmonies très élégantes, très neuves, souvent très piquantes, et en les complétant par des recherches et des trouvailles d'orchestre qui semblaient n'appartenir qu'à lui[2]. »

En parlant de la *Galathée* de Victor Massé, et en imaginant « ce délicieux sujet » repris par Massenet, un de nos confrères a fort bien défini

1. Louis Schneider, *Massenet, l'homme et le musicien.*

2. Arthur Pougin, *Massenet.* Le maître lui-même écrivait : « Quant à ce qu'on appelle *mélodie*, je ne crois pas encore au mépris que l'on espère lui marquer. »

l'essence du génie amoureux de ce dernier : « Lui du moins saurait faire courir sur les flancs de Galathée le frisson voluptueux, mettre dans ses yeux comme dans ceux d'Eve l'étonnement du premier regard, sur ses lèvres le désir du premier baiser. Il exprimerait la soudaine effusion de l'âme entrant comme en un temple dans ce corps si beau ; il traduirait les vers d'Ovide :

dataque oscula virgo
Sensit, et erubuit ; timidumque ad lumina lumen
Attollens, pariter cum cœlo vidit amantem[1]. »

(Mais, objecterons-nous, n'est-ce point justement Galathée qu'à dépeinte Massenet, sous les pseudonymes successifs de Manon, d'Esclarmonde ou de Thaïs ?)

« Son talent très délicat et son art très fin, mais légèrement précieux, se font beaucoup mieux apprécier dans des salles de dimensions moyennes, lorsqu'il ne se croit pas forcé de grandir son style et de grossir les sonorités, pour remplir un plus vaste cadre. J'ajouterai que les scènes de drame intime, que la peinture de sentiments agitant des personnages de condition moyenne et plus rapprochés de nous que des

1. Camille Bellaigue : *Un siècle de musique française.*

héros légendaires ou chevaleresques, lui sont particulièrement favorables, parce qu'il semble que ces êtres-là lui touchent et nous touchent de plus près, et qu'il n'a dès lors qu'à laisser jaillir de son cerveau les motifs tendres ou langoureux, dont il n'est jamais à court, pour être, sans nul effort, au niveau des personnages dont il doit dépeindre les tendresses ou les caresses et traduire l'amour plus ou moins voluptueux[1]. »

Au piano « il était incomparable. Ainsi était-il mieux qu'un virtuose. Ainsi a-t-il donné à sa musique cet accent d'un désir fulgurant et bref, souvent contrarié, qu'on prit pour de la sentimentalité et qui fait le charme durable de *Manon*. Mélange de Don Juan et de Leporello,... il était porteur d'une frénésie voluptueuse plus forte que ses simulations et que lui-même »[2].

Voici maintenant une large et judicieuse vue d'ensemble :

« Sa gloire, à supposer même qu'elle s'éteigne avec lui, n'en restera pas moins un fait historique d'une importance considérable dans l'histoire de notre art musical et de notre goût. Lors-

1. Adolphe Jullien : *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui*.
2. Léon Daudet : *Souvenirs*.

que l'on étudiera les caractères et les manifestations de cet art et de ce goût, durant le dernier tiers du siècle écoulé, le nom de Massenet s'imposera ; son œuvre, quelque jugement que l'on doive porter sur elle, fournira un document capital pour connaître son époque ; mais tandis qu'à son époque Massenet a donné le meilleur de lui-même, c'est d'elle que, par faiblesse d'enfant gâté, un peu flatteur et complaisant, il a pris ce qui altère presque toujours et corrompt trop souvent chez lui les dons d'une des natures musicales les plus franches, les plus originales et les plus abondantes qu'aient vu paraître le XIXe siècle et l'histoire de la musique française[1]. »

Donnons à présent la parole à un philosophe doublé d'un poète uni à un esthéticien :

« La coupe élégante et ciselée avec laquelle il puise à la source de la mélodie et dont il se sert avec tant de grâce est souvent enchantée. M. Massenet a deux notes personnelles, originales : d'une part, une tendresse insinuante, enjôleuse, qui s'élève parfois jusqu'à la passion ; de l'autre, une mélancolie pénétrante et singu-

1. Jean Chantavoine : *De Couperin à Debussy*.

lièrement incisive... Il y a dans sa musique comme un écho du lyrisme de Lamartine et de Musset[1]. »

Consultons ensuite des compositeurs :

« Avec un merveilleux talent de musicien uni à une habileté, à une malice d'escamoteur, il résolut de n'offrir aux foules que la dose d'art capable, selon lui, d'être facilement, immédiatement acceptée par elles... Après Gounod (ce qui fut cependant une manière de témérité, car il semblait que, là, le compositeur de *Faust* ne dût pas, de sitôt, être égalé), M. Massenet entreprit de créer un langage de tendresse, et il le créa. La mélodie amoureuse qui lui appartient si bien en propre... a un caractère très particulier... C'est une molle caresse, troublante, insistante, pénétrante aussi,... caresse à laquelle évidemment nul ne résiste et qui, en général, s'achève dans un cri frénétique de presque incontestable sincérité. L'impression que l'on en garde n'est pas extrêmement profonde. En y pensant de sang-froid, on se rappelle un plaisir que l'on voudrait être seul à accepter d'elle et que l'on sait être ressenti, chaque soir, exactement de la même façon,

1. Edouard Schuré : Préface à *Profils de musiciens*, d'Hugues Imbert.

par tous les auditeurs qui se succèdent dans les salles de théâtre[1]. »

« A la vivacité de la pensée, à la finesse de l'intelligence, Massenet joignait une érudition technique profonde, un talent sûr de lui, un art fait de clarté, d'élégance et de charme, un art qui évoque cette autre époque où l'ironie d'un Voltaire voisinait la verve d'un Beaumarchais, où les Fragonard et surtout les Watteau unissaient à la grâce, au chatoiement des couleurs, la mélancolie et la tendresse[2]. »

« On aura beau dire et beau faire, on n'empêchera pas qu'il soit un des diamants les plus étincelants de notre écrin musical... On lui a reproché d'être superficiel, de n'être pas profond, et la profondeur, comme on sait, est fort à la mode. C'est vrai, il n'est pas profond, mais cela n'a aucune importance... Est-ce que nos sculpteurs d'autrefois, les Clodion, les Coysevox, étaient profonds ? Est-ce que Fragonard, est-ce que La Tour sont profonds ? Et Marivaux ? Tous ont leur prix, tous sont nécessaires... Il en est qui, pour traiter

1. Alfred Bruneau : *Musiques de Russie et musiciens de France.*

2. Ch.-M. Widor : *Notice sur la vie et les travaux de M. Massenet.*

les sujets les plus aimables, gardent la gravité d'un empereur souverain sur son trône d'or : Massenet n'était pas de cette espèce, il avait le charme, la séduction, la passion fiévreuse... Sa mélodie, flottante, incertaine, tenant parfois du récit plutôt que de la mélodie proprement dite, lui est tout à fait personnelle. En théorie je ne l'aimerais pas beaucoup, car elle manque un peu d'ossature et de style. Mais comment résister quand on entend Manon aux pieds de Des Grieux, dans la sacristie de Saint-Sulpice ? Comment ne pas être pris aux entrailles par ces sanglots d'amour ? Comment réfléchir et analyser lorsqu'on est ému ?...

« En ce temps d'anarchie artistique, alors qu'en hurlant avec les fauves il aurait pu se concilier une critique hostile, Massenet a donné l'exemple d'une écriture impeccable sachant allier le modernisme au respect des traditions, alors qu'il suffit parfois de fouler aux pieds celles-ci pour être mis au rang des génies.

« Maître de son métier comme pas un, rompu à toutes ses difficultés, possédant à fond tous les secrets de son art, il méprisait les contorsions et les exagérations que les naïfs confondent avec la science musicale..... Enfin il avait le don supé-

rieur, la vie, ce don qu'on ne saurait définir.....

« Ses admirateurs passionnés peuvent être tranquilles ; après l'engouement vient parfois l'oubli ; pour lui ce ne sera pas l'oubli, mais la justice, et celle-ci ne saurait lui être sévère. Sur l'arbre à la végétation luxuriante, à la floraison parfumée, les fleurs éphémères se fanent avec le temps ; l'arbre restera, et de longtemps nous n'en verrons exister un pareil...

« Un dernier mot.

« On a beaucoup imité Massenet ; il n'a imité personne[1]. »

Essayons à notre tour de condenser ces opinions et de formuler humblement une opinion moyenne.

L'œuvre de Massenet, ainsi que nous l'a démontré un examen succinct, mais précis et impartial, renferme bien des pages qu'il eût pu et dû se dispenser d'écrire ; cela est vrai. Mais pourquoi serions-nous plus sévère à son égard qu'à celui d'une foule d'autres grands hommes ? Tout

1. C. Saint-Saëns : article nécrologique publié dans *l'Echo de Paris* du 13 octobre 1912, et partiellement cité par M. Widor dans sa Notice sur Massenet. Nous adhérons à ce « dernier mot » du maître, sous réserve des restrictions proposées plus loin (v. p. 178 et 179 ; v. aussi p. 97-98).

est-il de même valeur dans l'œuvre d'un Shakespeare, d'un Corneille, d'un Victor Hugo, — dans celle d'un Schubert, d'un Berlioz, d'un Gounod ? Non, sans doute. Alors, si nous pardonnons à ce dernier maître *Cinq-Mars* et le *Tribut de Zamora*, en faveur de *Faust* et de *Mireille*, pourquoi ne pardonnerions-nous pas à Massenet *Bacchus* et *Don Quichotte*, en faveur de *Werther* et des *Erinnyes* ?

« Pour mesurer un génie, a dit fort justement Schopenhauer, il ne faut pas prendre les défauts de ses productions, ou ses œuvres les plus faibles, et lui assigner ensuite un rang inférieur ; il ne faut prendre que ce qu'il a d'excellent. Car même dans la sphère de l'intellectuel, comme dans les autres sphères, la faiblesse et les travers de la vie humaine forment une couche si adhérente, que l'esprit le plus brillant lui-même ne peut pas toujours s'en défendre. De là les énormes défauts qu'on relève jusque dans les œuvres des plus grands hommes ; c'est le *Quandoque bonus dormitat Homerus* d'Horace [1]. »

1. Schopenhauer : *Parerga et Paralipomena*. D'une lettre que nous écrivit l'illustre Saint-Saëns détachons aussi ce passage qui corrobore l'opinion du philosophe de la Volonté : « Vous et moi, nous admirons nos grands classiques, et je trouve qu'on ne saurait trop les admirer. Ils ont des taches comme

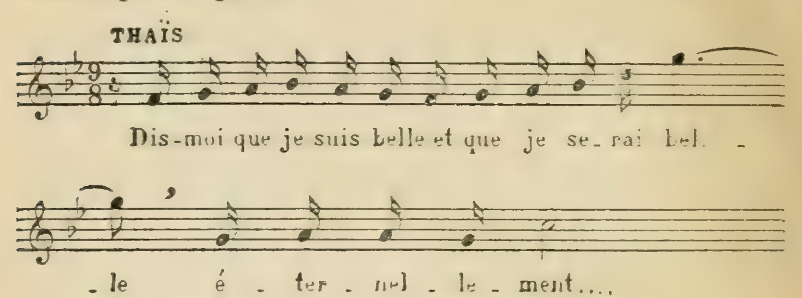
Assurément il est pénible, en écoutant les accents émouvants proférés par Werther, de trébucher soudain sur une phrase trivialement dégingandée ; assurément aussi de telles surprises ne sont pas rares pour qui chemine à travers l'œuvre de Massenet. De là pour l'auditeur une impression analogue à celle qu'éprouverait, par exemple, un lecteur de Lamartine ou de Musset qui rencontrerait, insérées entre deux pages des *Harmonies* ou de la *Confession d'un enfant du siècle*, une portion du bredouillement lyrique de M. Paul Claudel ou une des confections littéraires de M. Marcel Prévost. (Evidemment j'exagère un peu, et tout de même Massenet ne descend jamais à de tels niveaux...)

Il n'importe ! On passe, assuré qu'avec lui du moins, le cours d'eau momentanément envahi par une bourbe fâcheuse ne tardera point à s'en défaire et à reprendre sa transparence et sa clarté.
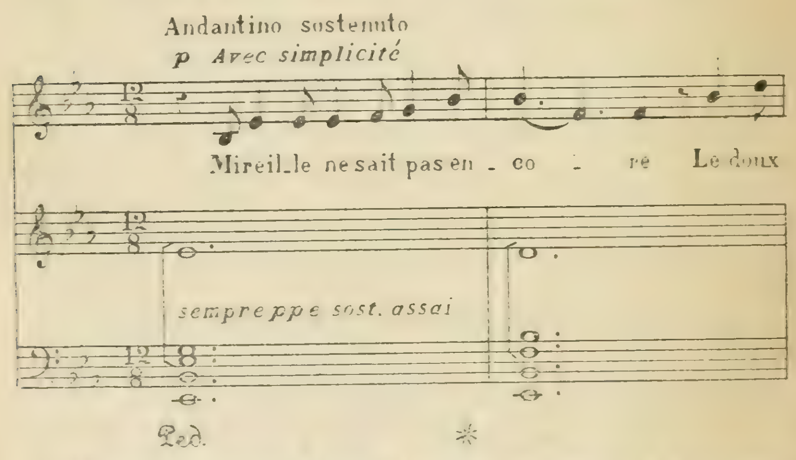
Le charme principal de la musique de Massenet réside en sa mélodie, tantôt finement insinuée, se balançant et tournant sur elle-même,

le soleil. La belle affaire ! — Comme je l'ai déjà dit je ne sais plus où ni quand, ce n'est pas l'absence de défauts, mais la présence, la valeur des qualités qui fait la supériorité des œuvres ».

puis gravissant ou descendant lentement l'échelle sonore (v. p. 65 et 81-82); tantôt s'élançant avec la rapidité d'une fusée dont les éclats retomberaient peu à peu...
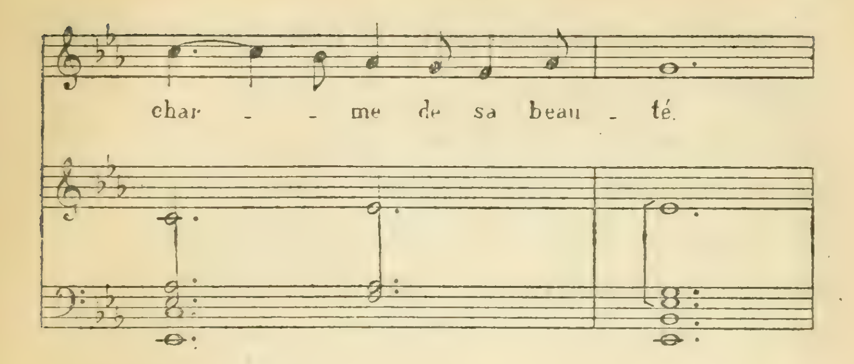


Souvent aussi, un accord une fois posé par l'accompagnement, elle se pose à son tour et s'épanouit paisiblement, soutenue et comme enveloppée par son *substratum* harmonique.[1]



1. L'exemple suivant (voix et accompagnement) a pu s'inspirer d'un fragment du chœur chanté dans la coulisse, au 1er acte du Faust de Gounod :

Aux champs l'aurore nous appelle.



Mélodie la plupart du temps troublante, ou plutôt énervante — dans les deux sens, réel et abusif, du mot — subtile et tourmentée, ayant parfois l'air de s'interroger sur la direction qu'elle doit prendre, elle fait involontairement songer à cette définition de D'Alembert : « Cette subtilité exaltée et fugitive, souvent plus propre à énerver le goût qu'à le raffiner[1]. » Et cela sans doute constitue une personnalité fort originale ; le malheur est qu'une fois la formule établie et le procédé fixé, l'imitation se met incontinent de la partie. Nombre de musiciens s'étudièrent, comme on sait, à imiter le maître, avec des fortunes diverses ; imitations parfois assez réussies, bien que d'une qualité moins estimable, et dont la teinte grise tournait aisément au grisâtre. Reconnaissons toutefois que le plus persévérant, le plus acharné

1. D'Alembert : *Eloge de d'Olivet.*

des imitateurs de Massenet fut incontestablement Massenet lui-même.

La puissance n'est pas de son domaine et laisse aisément place à la vulgarité[1]. Les instruments à percussion font alors vainement de généreux efforts, sans parvenir à donner le change sur la débilité de l'invention. Mais dès que le musicien revient aux tendres coloris et à la lumière irisée, l'originalité de son orchestration se révèle dans la beauté, le choix judicieux des nuances, l'emploi magistral des timbres et leurs savants amalgames. Cette orchestration est elle-même un décor dont la clarté en même temps que la variété apportent à l'oreille des impressions quasi-visuelles.

Selon les époques et les modes par elles en-

1. « Je me souviens des représentations du *Roi de Lahore* au théâtre Bellecour, à Lyon, en 1880. Dans le *final* du troisième acte, au moment de la brillante et presque tonitruante *Incantation*, tous les chœurs donnent, tout l'orchestre fait rage ; et près des tambours, deux grosses contrebasses en cuivre, arrivées tout exprès, viennent porter le tumulte à son comble. J'ai constaté chez beaucoup d'auditeurs des signes d'impatience, chez quelques-uns des signes de mécontentement et presque de malaise. Une fois le rideau baissé, plusieurs faisaient serment de ne plus se laisser reprendre par « cette grosse artillerie de siège », Mozart et surtout Haydn l'auraient peut-être juré, eux aussi ». (L. Dauriac, *Essai sur l'esprit musical*). Et cependant il s'agit ici de l'effet de puissance le plus réussi peut-être qu'ait réalisé Massenet.

gendrées, le maître a modifié son esthétique en la modelant d'après le goût du jour. On trouve du Mendelssohn dans *Marie-Magdeleine*, du Meyerbeer dans *le Roi de Lahore*, du Gounod dans *Hérodiade*, du Wagner dans *Esclarmonde*, du Mascagni dans *la Navarraise*,... j'en passe, et non des meilleurs !

Mais, ceci dit, restent *Manon*, *Werther*, *les Erinnyes*, l'ouverture de *Phèdre*, *Marie-Magdeleine*, et de nombreuses pages de ses autres ouvrages, où Massenet, en somme, domine les influences et se les incorpore en les faisant décidément siennes. Et c'est donc bien lui-même que nous admirons alors.

Si l'on a pu justement lui reprocher de « fabriquer ses opéras un peu comme nos romanciers industriels produisent leur volume ou leurs volumes annuels, bons ou mauvais, peu importe », la faute n'en fut pas exclusivement à lui, mais aussi à ses complices : il avait « le talent, la vogue, la bienveillance de la presse ; ... les chanteurs implorant de lui des créations, les directeurs sollicitant ses œuvres, les reporters ses confidences[1] ». Aussi multipliait-il les compositions,

1. Georges Servières : *loc. cit.*

encore multipliées par le nombre des étranges moutures tirées d'un même et inépuisable sac : Une *Elégie* de Louis Gallet devient l'*Invocation à Hermès* des *Erinnyes* (à moins que ce ne soit l'inverse), sans qu'il y ait d'ailleurs le moindre rapport entre les deux « numéros ». *Thaïs* méditant fournit un *Ave Maria* quelque peu imprévu, et en outre confie sa *Méditation*, écrite pour les sons liés du violon, au cure-dents de la sèche mandoline, laquelle n'hésite pas davantage à interpréter le prélude d'*Hérodiade*, la *Pensée d'automne* et... tenez-vous bien ! le *Clair de lune* de *Werther* et *le dernier sommeil de la Vierge* !... Tirons après cela l'échelle, qui autrement risquerait de tomber d'elle-même...

N'insistons pas sur ces regrettables faiblesses qu'il sied de considérer

Comme vices unis à l'humaine nature,

et concluons par cette ligne empruntée à Musset, dans *Il ne faut jurer de rien* : « Il y a certainement du génie, beaucoup de talent et de la facilité. » Je sais bien qu'elle fut écrite à propos de Lamartine ; mais combien plus justement s'applique-t-elle à Massenet...

Et nous ne pourrions mieux exprimer ni plus

bautement louer la qualité toute personnelle, l'essence rare et parfois merveilleuse de sa mélodie et des sonorités qui l'enveloppent, que par ce rapprochement avec le grand poète des *Harmonies*, dont on a pu si justement dire qu'il fut la poésie même !

APPENDICE

MASSENET ÉCRIVAIN

Il nous reste à dire deux mots de Massenet écrivain. En sa qualité de membre de l'Institut, il fut obligé de rédiger des notices et de prononcer des discours [1]. C'est ainsi qu'il célèbra l'obscurité de son prédécesseur Bazin, prononça

1. Le 25 octobre 1910, il présida la Séance publique annuelle des Cinq académies, déclarant que pour les « chanter dignement, il eût fallu cette lyre antique à cinq cordes, que les hellénistes appellent *pentacorde* ». (Ce dernier renseignement pour l'instruction de ses collègues des *Inscriptions et belles-lettres*, probablement.) Tout comme un autre il célébra les mérites des disparus : chartiste, ingénieur, astronome, algébriste, historien, philosophe, sculpteur et même musicien. Par lui l'on put apprendre que « le salon de Gaston Paris était achalandé en gens de lettres remarquables », et que l'on « s'y frottait à des poètes radieux comme Sully Prudhomme et de Heredia », tout en y rencontrant « de grands esprits, de vastes cerveaux, comme ceux de Renan et de Taine », et aussi qu'Emile Cheysson était un « meunier génial et gigantesque » Quelques jours plus tard il présidait la Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts.

un discours lors de l'inauguration de la statue de l'admirable Méhul à Givet, et aussi les oraisons funèbres d'Ernest Guiraud et d'Ambroise Thomas. Il prit également la parole à l'occasion du centenaire de Berlioz à Monte-Carlo. De plus, Massenet répondit complaisamment à des demandes d'*interviews* formulées par divers périodiques. Enfin il confia ses *Souvenirs* à *l'Echo de Paris*, et ils constituent assurément le meilleur document psychologique qui se puisse souhaiter pour évaluer l'homme enclos en ce musicien. Au reste nous en avons déjà cité maints passages.

Ces *Souvenirs* sont dédiés « A mes petits-enfants ». Ce sont des récits notés, semble-t-il, au courant de la parole. L'homme heureux s'y révèle à chaque ligne avec une bonhomie apparemment aussi simple que spontanée, bien que l'on y perçoive la volonté bien arrêtée d'un optimiste résolu à supprimer toute ombre sur son paysage ensoleillé.

Cette autobiographie si volontairement naïve fait songer à une vaste distribution des prix dans laquelle chaque élève est sûr de remporter sa couronne. Par exemple, « Auber était entouré de la vénération de chacun, et tous l'adoraient

au Conservatoire ». M. Laurent, professeur au dit Conservatoire, « était la bonté même, réalisant cette qualité dans le sens le plus absolu du mot ». M. Savard « était bien l'érudit le plus extraordinaire. Son cœur était à la hauteur de son savoir. » M. Schnetz « était bien un papa exquis pour tous ses enfants de l'Académie de France à Rome ». Halanzier, directeur de l'Opéra, était « uniquement bon, aimait la jeunesse et la protégeait » ! Alexandre Dumas fils écrit à Massenet : « Avouez que vous avez cru que je vous oubliais, homme de peu de foi. » Sur quoi le musicien note gravement : « Le Christ n'aurait pas dit autre chose à ses disciples bien-aimés ». — N'est-ce point délicieux ?

Au reste, *date manibus lilia plenis*, il y en a pour tout le monde : LL. SS. les papes Pie IX et Léon XIII, S. M. la Reine d'Italie, S. M. le roi des Belges ; « mon bien cher et grand éditeur Henri Heugel », M. et Mme Villes, propriétaires de « l'excellent hôtel de l'Europe[1], de bien dignes et obligeantes personnes » ; MM. Leoncavallo, Mascagni et Puccini, « également illustres » (cela est exact). M. Alphonse de Roths-

1. « Place Crillon, à Avignon ». Mais cette louange ne rend point Massenet injuste à l'égard des propriétaires de

child, « mon confrère de l'Académie des Beaux-Arts qui, sachant que je devais me rendre très souvent à Bruxelles, pour les répétitions d'*Hérodiade*... et voulant m'éviter les attentes dans les gares, m'avait donné un permis de circulation ». (Tout nous invite à espérer que c'était en première classe !)

Mais qu'est-ce que toutes ces choses, y compris le permis de circulation, auprès de ce geste surhumain : « Son Altesse Sérénissime le Prince de Monaco embrassant avec effusion » l'auteur de *Roma* en présence du précité M. Raoul Gunsbourg... Ah ! l'on devrait subitement mourir à la suite de telles joies...

LES INTERPRÈTES DE MASSENET

Nous en avons, chemin faisant, cité quelques-uns. Et l'on croira aisément qu'il put toujours choisir et choisit souvent la fleur du panier. Beaucoup des noms suivants font leur propre éloge. Du côté féminin : Mmes Galli-Marié, Priola, Pauline Viardot, Gueymard, Brunet-Lafleur, Miolan-Carvalho, de Reszké, Deschamps, Tre-

l'hôtel de Suède, à Nice, « M. et Mme Roubion, qui furent charmants » pour lui et ses compagnons, « absolument gâtés » par eux. *Cuique suum*

melii, Fidès-Devriès, Heilbronn, Rose Caron, Sybil Sanderson, Lureau-Escalaïs, Delna, Héglon, Nardi, Calvé, Guiraudon, Ackté, Krauss, Pacary, Daram, Bréval, Mérentié, Louise Grandjean, Mary Garden, Cavalieri, Kousnezoff, Bréjean-Silver, Georgette Leblanc, Arbell. Du côté masculin : Capoul, Lhérie, Bouhy, Bosquin, Lassalle, Salomon, Boudouresque, Vergnet, Gresse, Talazac, Taskin, Cobalet, Grivot, Collin, Jean et Edouard de Reszké, Melchissédec, Van Dyck, Bouvet, Barnolt, Delmas, Alvarez, Fugère, Carbonne, Plançon, Salignac, Maurel, Maurice Renaud, Muratore, Chaliapine, Marcoux, Clauzure, etc., etc.

Evidemment il y a un triage à opérer dans cette nomenclature, d'ailleurs incomplète. Mais que d'étoiles de première grandeur, et comme l'on comprend la gratitude qu'exprime fréquemment le maître à l'égard des traducteurs de sa pensée ! Nous nous bornerons à citer les lignes émues qu'il consacre, en ses *Souvenirs*, à Sybil Sanderson, la féerique créatrice d'*Esclarmonde* si prématurément enlevée à son art :

« Sybil Sanderson... ! Ce n'est pas sans une poignante émotion que je me rappelle cette

artiste fauchée par la mort impitoyable, en pleine beauté, dans l'épanouissement glorieux de son talent. Idéale Manon à l'Opéra-Comique; Thaïs inoubliée à l'Opéra, ces rôles s'identifiaient avec le tempérament, l'âme d'élite de cette nature, une des plus magnifiquement douées que j'aie connues. »

L'ENSEIGNEMENT DE MASSENET

« Professeur de composition au Conservatoire où l'avait appelé en 1878 son ancien et vénéré maître Ambroise Thomas, il se trouvait avoir charge d'âmes. Pendant des années, il donna tout son cœur et trouva le moyen de donner beaucoup de son temps à cette jeunesse qui l'intéressait d'autant plus qu'il la voyait plus attirée par son enseignement. Non content de ses deux cours officiels par semaine, chez lui, le dimanche, il réunissait ses élèves afin de les connaître mieux, de pénétrer leur pensée, et de savoir comment parler à chacun d'eux.

« Rien n'exige plus de tact que ce devoir essentiel du professeur, de respecter les tendances les plus diverses, de n'arrêter aucun essor, de ne verrouiller aucune des portes qui ouvrent sur l'avenir. »

Ainsi s'exprime M. Widor[1], et ces paroles pèsent d'un double poids, venant d'un maître qui lui-même pratique si bien le programme exposé en ces dernières lignes. Les élèves de Massenet ont d'ailleurs toujours témoigné à son enseignement la plus touchante reconnaissance, et en appuyant l'expression de celle-ci des plus probantes raisons. Qu'on nous en permette quelques citations.

C'est M. Charles Levadé s'écriant : « Combien j'ai été heureux de faire partie de cette classe qui était pour moi, comme pour nous tous, une délicieuse récréation, en même temps qu'un précieux enseignement qui nous conduisait vers les beautés de la Ville éternelle ! Enseignement très imagé et faisant comprendre la musique, avec un art tout particulier, par des exemples qu'il savait trouver dans la littérature, la peinture... Un des grands talents du maître, talent inoubliable ! c'était de faire comprendre, aimer, approfondir ; lui-même chantant, exécutant au piano les œuvres des maîtres. »

Gaston Carraud écrivait : « Son enseignement se bornait à examiner et à corriger nos travaux,

1. *Notice sur la vie et les travaux de M. Massenet.*

à leur opposer et à commenter des modèles : les principes se déduisaient ainsi, au hasard de l'occasion, qui parfois menait loin. On peut concevoir plus de méthode ; mais, données avec la vivacité d'intelligence et la passion qu'y apportait M. Massenet, ces leçons avaient un pouvoir merveilleux d'éveiller et de soutenir l'activité d'un jeune esprit. Jouant et chantant lui-même, illuminant ainsi nos pauvres essais, le maître démêlait mieux que nous ce que nous avions rêvé d'y mettre, discernait du premier coup la miette féconde (?) dont nous n'avions pas su tirer parti ; et s'il nous renvoyait, notre travail en morceaux, il ne nous renvoyait qu'avec l'ardente confiance de faire mieux, et le moyen topique d'y réussir. La clarté, la mesure, la rigoureuse propreté, mais le mouvement juste de la forme ; la sincérité et la simplicité du sentiment : là étaient ses premiers conseils. »

M. Paul Vidal déclare que « le maître a toujours gardé, quant à ses œuvres », vis-à-vis de ses élèves, « un silence farouche ». Il les leur cachait presque. « Tel était son souci de nous éloigner des choses de la mode, de faire de nous — au sens le plus hautain, le plus éternel du mot — des musiciens. Ce fut le plus merveilleux

éveilleur d'âmes, le plus généreux stimulateur d'énergies et d'imaginations. »

« Mon souvenir de la classe Massenet? » écrit M. Henri Rabaud. « Le souvenir d'une classe où nous allions avec joie, d'un maître qui était adoré de ses élèves, d'un enseignement vivant, varié, et le contraire de scolastique.

« C'est un beau souvenir. Et notre maître sait bien que ses nombreux élèves lui gardent tous une profonde reconnaissance. » « Ah! les belles heures que nous passions là! » s'écrie avec émotion M. André Bloch.

M. Max d'Ollone, qui a considéré cet enseignement en un article très fouillé, loue avec raison l'éclectisme de son maître, quant au choix des œuvres qu'il proposait en exemple. Il dit aussi : « Si cette façon libre, poétique, pittoresquement suggestive d'enseigner lui était personnelle, ce que nous retenions d'essentiel, ce que nous examinions de sang-froid après avoir quitté le contact magnifique du maître, c'était, non pas une doctrine esthétique qui lui fût propre, mais quelque chose d'impersonnel et de lumineusement vrai, à la fois si pratique et si précis dans le domaine de la technique, et si complètement d'accord, dans de plus hautes régions, avec les

lois régissant les autres arts, la littérature et la philosophie, que le doute n'était pas possible et que nous étions surpris de n'avoir pas trouvé nous-mêmes des vérités aussi évidentes. »

Heureux jeunes gens, qui pouvaient ainsi vérifier, en toute évidence, l'accord parfait régnant entre les lois de l'harmonie et celles des plus hautes régions ! Platon lui-même n'eût pas mieux instruit ses disciples.

M. d'Ollone reconnaît ensuite que « Massenet ne poussait pas beaucoup ses élèves à écrire de la musique pure, et que la plupart d'entre eux, se préparant au concours de Rome, lui apportaient tout naturellement des scènes de cantate ». D'ailleurs il leur conseillait de s'exercer sur des fragments de tragédies classiques, qu'il leur recommandait d'aller entendre au Théâtre-Français, suspectant avec raison la valeur inspiratrice des proses vermiculaires dues aux manouvriers en cantates.

En somme, enseignement loyal, intéressant et fécond, qui forma de remarquables musiciens dont beaucoup font grand honneur à leur maître et à l'Ecole française. Ne pouvant les citer tous, rappelons au moins — outre les noms précités — ceux d'Alfred Bruneau, Gustave Charpen-

tier, Georges Marty, Paul Vidal, Xavier Leroux, Charles Silver, Gustave Doret, Augustin Savard, Lucien Hillemacher, Gabriel Pierné, Guy Ropartz, Henry Février, Georges Enesco, Edmond Malherbe, Gabriel Dupont, Florent Schmitt, Ernest Moret, E. Trémisot et Charles Kœchlin. M. André Gédalge, élève de Guiraud, reçut aussi les conseils de Massenet [1], dont il fut le suppléant pendant plusieurs années [2].

Le Conservatoire ne se montra pas ingrat envers Massenet, et son nom figura à maintes reprises sur les programmes des distributions de prix. Comme exécutant, d'abord : en 1859, année

1. Son savant *Traité de la fugue* porte l'hommage suivant :

A feu Ernest Guiraud.

A J. Massenet

les deux maîtres à qui je dois d'avoir pu écrire ce traité.

André Gédalge.

2. Lors des funérailles de leur maître, les élèves de Massenet rédigèrent un appel conçu dans les termes les plus chaleureux, et dont nous extrayons les passages suivants :

« Massenet fut notre initiateur bienfaisant. Après Gounod, après Bizet, il continua la grande lignée française... et nous demandons à tous ceux qui l'ont aimé, à tous ceux qui l'admirent, à tous ceux qui lui sont redevables d'émotions inoubliables, de se joindre à nous pour célébrer son génie et son art et lui-même, et, avec lui, la musique française.

« L'œuvre de Massenet est une des étapes les plus caracté-

qui lui vit remporter son premier prix de piano, il joua, conjointement avec M[lle] Mongin, sa compagne de triomphe, un duo pour deux pianos, de Pixis. Ensuite, comme compositeur : en 1891, une scène du 1[er] acte du *Roi de Lahore* est chantée par M[lles] Issaurat et Grimaud ; en 1893, un air d'*Hérodiade* échoit à M. Bartet ; en 1896, un fragment du 3[e] acte de *Manon* réunit les talents de M[lle] Guiraudon et de M. Beyle ; en 1898, la même scène a pour interprètes M[lle] Torrès et M. Andrieu ; en 1900, *Manon* reparaît, une partie du premier acte étant chantée par M[lle] Baux, MM. Dubois et Bourbon. Arrêtons-nous à ce début du siècle ; mais ajoutons que Massenet, outre ses titres déjà relevés, fut membre du Comité d'examen d'orgue et de composition (en remplacement de Bizet) de 1875 à 1878 ; du Conseil d'enseignement d'études musicales, à partir de 1878, et du

ristiques de l'évolution de l'art musical français. En glorifiant Massenet, on rendra non seulement un hommage nécessaire au Maître qui a enrichi son pays d'œuvres immortelles, mais encore on signifiera au monde qu'il est une musique française... »

Cette dernière phrase nous laisse un peu rêveur... Le « monde » — depuis Rameau jusqu'à Gounod, pour ne point remonter plus haut — n'avait-il pas eu le temps de percevoir l'existence d'une musique française, et celle-ci n'avait-elle donc commencé qu'avec Massenet ?

Conseil supérieur d'enseignement, à partir de 1896. C'est au Conservatoire enfin que lui fut rendu un hommage posthume délicatement exprimé : « D'autres ont pu avoir des accents plus puissants, plus profonds et plus divers. Nul n'a mieux parlé aux âmes, nul n'a mieux exalté la tendresse humaine et assoupli l'art musical à toutes les séductions de la poésie et du rêve. Son influence a été immense. Son œuvre reste plus que jamais vivante et populaire ; un public fidèle y trouvera toujours ce que beaucoup demandent avant tout à la musique,

... cette voix du cœur qui seule au cœur arrive[1]. »

1. Discours prononcé par M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, à la Séance publique du 12 juillet 1913, au Conservatoire national de musique et de déclamation.

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE MASSENET

MUSIQUE DRAMATIQUE

La Grand'tante, opéra-comique en un acte (J. Adenis et Ch. Grandvallet). Opéra-Comique, 3 avril 1867.

Don César de Bazan, opéra-comique en quatre actes (A. d'Ennery et Chantepie). Opéra-Comique, 30 novembre 1872.

Le Roi de Lahore, opéra en cinq actes (Louis Gallet). Opéra, 27 avril 1877.

Hérodiade, opéra en quatre actes (Paul Milliet et H. Grémont). Bruxelles, 19 décembre 1881.

Manon, opéra-comique en cinq actes (Henri Meilhac et Ph. Gille). Opéra-Comique, 19 janvier 1884.

Le Cid, opéra en quatre actes (A. d'Ennery, Louis Gallet et Ed. Blau). Opéra, 30 novembre 1888.

Esclarmonde, opéra romanesque en trois actes (A. Blau et Louis de Gramont). Opéra-Comique, 14 mai 1889.

Le Mage, opéra en cinq actes (Jean Richepin). Opéra, 16 mars 1891.

Werther, drame lyrique en quatre actes (Ed. Blau, P. Milliet et G. Hartmann, d'après Gœthe). Vienne, 16 février 1892.

Thaïs, comédie lyrique en trois actes (L. Gallet, d'après Anatole France). Opéra, 16 mars 1894.

Le Portrait de Manon, opéra-comique en un acte (Georges Boyer). Opéra-Comique, 8 mai 1894.

La Navarraise, épisode lyrique en deux actes (Jules Claretie et Henri Cain). Londres, 20 juin 1894.

Sapho, pièce lyrique en cinq actes (H. Cain et A. Bernède, d'après Alphonse Daudet). Opéra-Comique, 27 novembre 1897.

Cendrillon, conte de fées en quatre actes (H. Cain d'après Perrault). Opéra-Comique, 24 mai 1899.

Grisélidis, conte lyrique en trois actes (Armand Silvesre et E. Morand). Opéra-Comique, 20 novembre 1901.

Le Jongleur de Notre-Dame, miracle en trois actes (Maurice Léna). Monte-Carlo, 18 février 1902.

Chérubin, comédie chantée en trois actes (F. de Croisset et H. Cain). Monte-Carlo, 14 février 1905.

Ariane, opéra en cinq actes (Catulle Mendès). Opéra, 31 octobre 1906.

Thérèse, drame musical en deux actes (J. Claretie). Monte-Carlo, 7 février 1907.

Bacchus, opéra en quatre actes (Catulle Mendès). Opéra, 5 mai 1909.

Don Quichotte, comédie héroïque en cinq actes (H. Cain, d'après J. Le Lorrain). Monte-Carlo, 19 février 1910.

Roma, opéra tragique en cinq actes (H. Cain, d'après la *Rome vaincue* d'A. Parodi). Monte-Carlo, 17 février 1912.

Panurge, haulte farce musicale en deux actes (M. Boukay et G. Spitzmuller). Théâtre lyrique de la Gaîté, 25 avril 1913.

Cléopatre, drame passionnel en quatre actes (Louis Payen). Monte-Carlo, 23 février 1914.

Amadis, opéra légendaire en quatre actes (Jules Claretie). Monte-Carlo, 1er avril 1822.

L'Adorable Bel-Boul, fantaisie en un acte (1874), Bérengère et Anatole, saynète en un acte (1876), exécutées au *Cercle de l'Union artistique* et dont l'auteur interdit la représentation publique.

MUSIQUE DE SCÈNE

Les Erinnyes, tragédie de Leconte de Lisle, Odéon, 6 janvier 1873.

Un Drame sous Philippe II, drame de M. G. de Porto-Riche. Odéon, 14 avril 1875.

Nana-Sahib, drame de M. J. Richepin. Porte Saint-Martin, 20 décembre 1883.

Théodora, drame de Victorien Sardou. Porte Saint-Martin, 26 décembre 1884.

Le Crocodile, pièce de Victorien Sardou, Porte Saint-Martin, 21 décembre 1886.

Brumaire, ouverture pour le drame d'E. Noël, 1899.

Phèdre, tragédie de Racine. Odéon, 8 décembre 1900.

Le Grillon, comédie de M. L. de Francmesnil, d'après Dickens, Odéon, 1er octobre 1904.

Le Manteau du roi, drame de J. Aicard. Porte Saint-Martin, 22 octobre 1907.

Perce-Neige et les Sept gnomes, conte en vers de Mlle J. Dortzal, d'après Grimm. Théâtre Femina, 2 février 1909.

BALLETS

Le Carillon, légende mimée et dansée en un acte (C. de Roddaz et E. Van Dyck). Vienne, 21 février 1892.

Cigale, divertissement-ballet en deux actes (H. Cain). Opéra-Comique, 4 février 1904.

Espada, ballet en un acte (R. Maugars). Monte-Carlo, 15 février 1908.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Marie-Magdeleine, drame sacré en trois actes (Louis Gallet). Odéon, 11 avril 1873.

Ève, mystère en trois parties (Louis Gallet). Société de l'Harmonie sacrée au Cirque d'été, 18 mars 1875.

La Vierge, légende sacrée en quatre scènes (Charles Grandmougin). Concerts historiques de l'Opéra, 22 mai 1880.

Biblis, scène antique pour soli et chœur (Georges Boyer) 1886.

La Terre promise, oratorio biblique en trois parties (J. Massenet, d'après la Vulgate). Eglise Saint-Eustache, 15 mars 1900.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Orchestre.

Ouverture de concert, 1863.

Première suite d'orchestre, 1865.

Scènes hongroises (2e suite d'orchestre), 1871.
Scènes dramatiques (3e suite d'orchestre), 1873.
Ouverture de Phèdre, 1873.
Scènes pittoresques (4e suite d'orchestre), 1874.
Scènes napolitaines (5e suite d'orchestre), 1874.
Marche héroïque de Szabady, 1879.
Scènes de féerie (6e suite d'orchestre), 1879.
Scènes alsaciennes (7e suite d'orchestre), 1881.
Parade militaire, 1887.
Visions (poème symphonique), 1890 ?
Devant la madone (Souvenir de la campagne de Rome), 1897.
Fantaisie pour violoncelle solo avec accompagnement d'orchestre, 1897.
Marche solennelle, 1897.
Les grands violons du Roy, 1900 ?
Les Rosati (divertissement), 1902.
Concerto pour piano et orchestre, 1903.

Piano à deux mains.

Dix pièces de genre, 1866
Improvisations, 1866.
Le roman d'Arlequin, 1870,
Toccata, 1892.
Deux impromptus, 1896.
Un momento musical, 1897.
Valse folle, 1898.
Valse très lente, 1901.
Musique pour bercer les petits enfants, 1902.
Deux pièces, 1907.
La Noce du village (quadrille champêtre) ?

Piano à quatre mains.

Trois pièces, avant 1866.
Scènes de bal, 1863.
Année passée, 1897.

Violoncelle et piano.

Deux pièces, 1866.

Chant et piano.

NOMBREUSES MÉLODIES, les unes formant recueils, les autres publiées séparément.

Duos, trios, chœurs.

Au nombre d'une trentaine, parmi lesquels nous citerons :

NARCISSE, idylle antique pour soli et chœur (Paul Collin), 1877.

CANTATE EN L'HONNEUR DU BIENHEUREUX J.-G. PERBOYRE, 1879.

NOEL, scène chorale à deux voix de femmes et solo, avec accompagnement de piano, 1895.

CHANSONS DES BOIS D'AMARANTHE (Marc Legrand, d'après Redwizt), 1901.

POÈME DES FLEURS (Biagio Allievo, traduction d'Armand Gasquy), pour voix de femmes, 1907.

Il faut joindre à ce qui précède un certain nombre d'ouvrages dont les uns ont été détruits, les autres utilisés en diverses compositions, comme aussi quelques transcriptions et orchestrations d'œuvres de différents auteurs [1].

1. Les manuscrits des œuvres de Massenet se trouvent à la Bibliothèque de l'Opéra, ainsi que le piano du maître ; sur la table d'harmonie celui-ci a écrit les indications suivantes :

HÉRODIADE, 1879-1880-81.
MANON, 1882-83.
LE CID, 1884-85.
(BIBLIS), 86.
WERTHER (Etretat), 85-87.

terminé ici

ESCLARMONDE, 88 (S).
LE MAGE (89).
THÉRÈSE (1906).
BACCHUS, 1907.
DON QUICHOTTE, 1908.

A côté de ces inscriptions ont été ajoutées celles-ci :

CLÉOPATRE. Paris, 14 nov. 1878.
PANURGE, 1910-1911.

BIBLIOGRAPHIE

Acker (Paul). *Petites confessions.* Paris, 1904.

Aubin (Léon). *Le drame lyrique.* Tours, 1908.

Bellaigue (Camille). *L'Année musicale* (1888-89). Paris, 1890, — (1890-91), Paris, 1892. — *L'Année musicale et dramatique* (1893). Paris, 1894.

— *Souvenirs de musique et de musiciens*, Paris, 1921.

Bérard (Léon). *Discours prononcé à la séance annuelle du* 12 *juillet* 1913 *au Conservatoire de musique.*

Bertrand (Paul). *Précis d'histoire de la musique.* Paris, s. d.

Brancour (René). *Histoire des instruments de musique.* Paris, 1921.

— *Georges Bizet et Jules Massenet,* cours professé à l'Association pour l'enseignement des jeunes filles à la Sorbonne, Paris, 1920.

Brisson (Adolphe). *Portraits intimes*, 2e série. Paris, 1896.

Bruneau (Alfred). *Musiques d'hier et de demain.* Paris, 1900.

— *La Musique française.* Paris, 1901.

— *Musiques de Russie et Musiciens de France.* Paris, 1903.

Chantavoine (Jean). *De Couperin à Debussy.*

Chouquet. Art. *Massenet*, dans *Grove's Dictionary of music and musicians.* London-New-York, 1890.

Clément (Félix) et Pierre Larousse. *Dictionnaire des Opéras,* revu et mis au jour par Arthur Pougin. Paris, 1904.

Combarieu (J.). *Histoire de la musique*, tome III. Paris, 1921,

Comettant (Oscar). *Massenet,* dans *Famous composers and their works.* Boston, s. d.

Curzon (Henri de). L'*Evolution lyrique au théâtre dans les différents pays.* Paris, 1908.

DAUDET (Léon). *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux.* Paris, 1920.

DESTRANGES (E.). *Consonances et dissonances.* Paris 1906.

DIÉMER (Louis). *Quelques souvenirs de ma carrière,* Paris, 1920.

Dictionnaire universel des contemporains, V. VAPEREAU,

Encyclopédie de la musique. V. LE SENNE.

FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens* ; Supplément et complément d'Arthur Pougin.

FINCK. *Massenet et ses opéras.* Londres, 1911.

FOURNIER (D[r]-C). *Etude sur le style de Massenet.* Amiens, 1905.

Grande Encyclopédie (V. TIERSOT).

GREGH (Fernand). *Etude sur Victor Hugo, suivie de pages sur Massenet.* Paris, 1905.

GROVE (Sir George). *V.* CHOUQUET.

GUIRAUD (Ernest). *Traité pratique d'instrumentation.* Paris, s. d.

HERVEY (Arthur). *Masters of French music.* London, 1894.

HOSTEIN (Hippolyte). *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre.* Paris, 1878.

IMBERT (Hugues). *Profils d'artistes contemporains.* Paris, 1897.

JULLIEN (Adolphe). *Musiciens d'aujourd'hui,* 1[re] série, 1892 ; 2[e] série, 1894.

— *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui.* Paris, 1910.

LAVIGNAC (Albert). *La musique et les musiciens.* Paris, 1896.

LÉNA (Maurice). *Conférence sur Massenet.* Paris, 1921.

LE SENNE (Camille). Art. *Massenet,* dans *l'Encyclopédie de la musique.* Paris, 1914.

MALHERBE (Ch.). Notice sur *Esclarmonde.* Paris, 1890.

MARÉCHAL (Henri). *Lettres et souvenirs* (1871-1874). Paris, 1920.

MARÉCHAL (Henri) et PARÈS (Gabriel). *L'Orphéon.* Paris, s. d.

MAUCLAIR (Camille). *Histoire de la musique européenne* (1854-1914). Paris, 1914.

MENDEL (Hermann). *Musikalisches Conversations Lexicon,* Berlin, 1878.

MENDÈS (Catulle). *L'Art au théâtre,* t. III. Paris, 1900.

MESNARD (Léonce). *Essais de critique musicale.* Paris, 1892.

Noël (Edouard) et Stoullig (Edouard). *Les Annales du théâtre et de la musique.* Paris, 1875 à 1896 (V. Stoullig).

Pierre (Constant). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation;* documents historiques et administratifs. Paris, 1900.

Pillaut (Léon). *Instruments et musiciens*, Paris, 1880.

Pougin (Arthur). *Massenet.* Paris, 1914.

Reyer (Ernest). *Quarante ans de musique.* Paris, 1909.

Riemann (Hugo). *Dictionnaire de musique*, traduit, revu et augmenté par G. Humbert. Paris, 1899.

Romain (Louis de). *Essais de critique musicale.* Paris, 1890.

Rougnon (Paul). *La Musique et son histoire*, Paris, 1921.

Saint-Saëns (Camille). *L'École buissonnière.* Paris, 1913.

Schneider (Louis). *Massenet, l'homme et le musicien.* Paris, 1908.

Schuré (Edouard). Préface à *Profils de musiciens* (V. Imbert (Hugues).

Séré (Octave). *Musiciens français d'aujourd'hui.* Paris, 1911.

Servières (Georges). *La musique française moderne.* Paris, 1897.

Solenière (E. de). *Massenet.* Paris, 1897.

Solvay (Lucien). *L'Evolution théâtrale*, tome II : *La musique*, Bruxelles-Paris, 1822.

Soubies (Albert). *Massenet historien.* Paris, 1913.

— *Almanach des spectacles*, Paris,

Stoullig (Edouard). *Les Annales du théâtre et de la musique.* Paris, depuis 1897 (V. Noel).

Tiersot (Julien). *Massenet* (dans la *Grande Encyclopédie*). Paris, s. d.

Udine (Jean d'). *Paraphrases musicales sur les grands concerts du dimanche*, (1900-1903). Paris, 1904.

Vapereau. *Dictionnaire universel des contemporains.* Paris, 1892.

Weber (Johannès). *Les illusions musicales et la vérité sur l'expression.* Paris, 1900.

Widor (Ch.-M.). *Notice sur la vie et les travaux de M. Massenet lue, dans la séance publique annuelle de l'Institut, du 6 novembre* 1915.

— *Technique de l'orchestre moderne.* Paris, s. d.

Willy (Henry Gauthier-Villars). *Lettres de l'ouvreuse, Voyage autour de la musique.* Paris, 1890.
— *Bains de sons.* Paris, 1893.
— *La Mouche des croches.* Paris, 1894.
— *Entre deux airs.* Paris, 1895.
— *Notes sans portée.* Paris, 1896.
— *Accords perdus.* Paris, 1898.
— *La colle aux quintes.* Paris, 1899.
— *Garçon, l'Audition !* Paris, 1901.
— *Le Ronde des blanches.* Paris, 1901.
Wolff (Albert). *La Gloire à Paris.* Paris, 1886.

Massenet. *Mes souvenirs*, publiés par l'*Echo de Paris*, 1912.

ICONOGRAPHIE

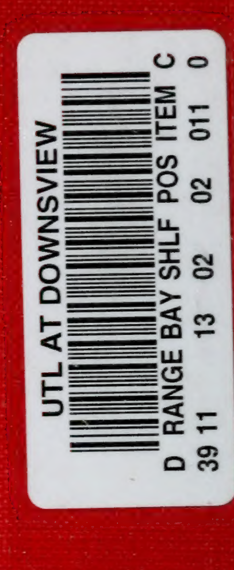
L'image de Massenet a maintes fois tenté peintres et dessinateurs : Citons les portraits dus à MM. Paul Cavaillé, Chaplain, Layraud, Maurou, Myrbach, P. Renouard, Waltner. Les caricaturistes ne l'ont pas non plus oubliée, ainsi que le prouvent les charges croquées par M. Barrère, Cappiello, André Rouveyre, Sem, Bils, Borgex, Grandval, Léandre. Elle a connu aussi, cela va de soi, le supplice de la photographie et la gloire de la carte postale.

Rappelons, enfin, le tableau si connu de X. Aublet : *Autour d'une partition*, nous montrant le Maître accompagnant au piano, dans un somptueux salon, des dames du monde aux langoureuses attitudes ... Ce tableau remonte à l'an 1888. Mais où sont les neiges d'antan !...

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. — 291

Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 1136-10-22.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 13 02 02 011 0